UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05103 529 0

STORAGE-ITEM
FINE ARTS

LP5-H21C
U.B.C. LIBRARY

THE LIBRARY

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/dietriererabteik00irsc

NIKOLAUS IRSCH

DIE TRIERER ABTEIKIRCHE ST. MATTHIAS UND DIE TRIERISCH-LOTHRINGISCHE BAUTENGRUPPE

GERMANIA SACRA

ABTEILUNG

RHENANIA SACRA

UNTER MITWIRKUNG ANDERER

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. E. BEITZ, ASSISTENT AM SCHNÜTGENMUSEUM
DR. FR. LOHMANN, DIREKTOR DES DIÖZESANARCHIVS
DR. A. WREDE, PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

SERIE B:

RHENANIA SACRA REGULARIS

I. DIE ABTEIEN UND CANONIEN
A) DIE BENEDIKTINER-KLÖSTER

MCMXXVII

DR. BENNO FILSER VERLAG G.M.B.H.
AUGSBURG, KÖLN, WIEN

DIE TRIERER ABTEIKIRCHE ST. MATTHIAS UND DIE TRIERISCH-LOTHRINGISCHE BAUTENGRUPPE

VON

NIKOLAUS IRSCH

MCMXXVII

DR. BENNO FILSER VERLAG G. M. B. H.
AUGSBURG, KÖLN, WIEN

Alle
Rechte, ins-
besondere das der
Übersetzung, vorbehalten.
Copyright by Dr. Benno Filser & Co.,
Buch- und Kunstverlag,
G. m. b. H., in Augs-
burg, Köln,
Wien

Gedruckt in der C. H. Beck'schen Buchdruckerei in Nördlingen

VORWORT

Der Doppeltitel der vorliegenden Arbeit erklärt sich daraus, daß die zur Besprechung stehende Kirche mit einigen ihrer Teile in die Trierisch-Lothringische Gruppe gehört. Außer Hinweisen durch Thormählen und durch Reiners bestand Literatur über diese Gruppe noch nicht. Sollte St. Matthias verstanden werden, so erhob sich also die Notwendigkeit einer Geschichte dieser reichen und scharf umhegten Stilprovinz.

Bei meinen Untersuchungen durfte ich mich vielfacher Unterstützung erfreuen; derselben ist im Laufe der Darstellung an den bezüglichen Stellen dankbar gedacht. Jetzt schon habe ich zu nennen Heribert Reiners-Freiburg i. S., der die erste Anregung gab, Gottfried Kentenich-Trier, dem die archivalischen Teile viel verdanken, und vor allem Paul Clemen-Bonn, in dessen Seminar ich das Buch als Dissertation schrieb. — Die Drucklegung wurde wesentlich erleichtert durch die Stadt Trier, die sich in dankenswertester Weise durch einen hohen Beitrag an den Kosten beteiligte, und durch die Abtei St. Matthias, die in diesem Jahre das achthundertjährige Jubiläum der Erbauung der Kirche und der Eröffnung der Matthias-Wallfahrt festlich begeht.

Um den Umfang des Buches nicht allzusehr anschwellen zu lassen, mußten große Teile der Untersuchung, vor allem geschichtlicher und ikonographischer Natur, vom Drucke zurückgestellt werden; ich hoffe, sie bald in der von Kentenich und Krüger herausgegebenen „Trierischen Zeitschrift" veröffentlichen zu dürfen. Es unterblieb auch die Veröffentlichung eines großen frühromanischen Baues, der aus literarischen Quellen und aus Bauresten innerhalb der jetzigen Kirche erkannt werden kann. Dieses schmerzliche Verzichten ist mir selbstverständliche Pflicht, da Städtischer Konservator Baurat Kutzbach-Trier die Erforschung des frühromanischen St. Matthias seit längerer Zeit betreibt und seine sehr wertvollen Ergebnisse in Bälde mitteilen wird. — Während des Druckes des Buches fanden im Chor und in der Krypta der Matthiaskirche bauliche Umänderungen statt; ich konnte sie leider nur mehr in kurzen Worten berücksichtigen.

In der Auswahl der Abbildungen wurde der Grundsatz befolgt, unbekannte Kunstwerke möglichst gründlich zur Anschauung zu bringen, dagegen auf solche Bilder zu verzichten, die dem Fachmann in der bisherigen Literatur bereits leicht zugänglich sind.

Trier, 15. August 1927

Nikolaus Irsch

INHALTSÜBERSICHT

Seite

Vorwort V
Inhaltsübersicht VII
Abbildungsverzeichnis IX
Tafelbilder X
Quellen der Abbildungen XII
Quellen XIII
Alte Abbildungen der Kirche St. Matthias XIV
Verzeichnis der öfters zitierten Werke XV

I. Kapitel. Lage, Name, Vorgeschichte 1
II. Kapitel. Das Erzstift Trier und die Euchariusabtei in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts 3

Erster Teil

Der Ostbau von St. Matthias

III. Kapitel. Geschichtliche Nachrichten über den Ostbau 13
IV. Kapitel. Der ursprüngliche Chorschluß, A 19
V. Kapitel. Der ursprüngliche Chorschluß; B: Die Trierer Grundrißgruppe 26
VI. Kapitel. Die romanische Wölbung der Ostteile 29
VII. Kapitel. Die Schmuckformen der Ostteile 36
VIII. Kapitel. Sakristeibau, Chortürme. Abschluß der Ostteile 43

Zweiter Teil

Das Langhaus von St. Matthias

IX. Kapitel. Das romanische Gewölbe des Langhauses 50
X. Kapitel. Die Stellung von St. Matthias in der Entwicklungsgeschichte des rheinischen Gewölbebaues 59
XI. Kapitel. Das Langhaus von St. Matthias: kleinere Fragen 68
XII. Kapitel. Die Ornamentik des Langhauses 74
XIII. Kapitel. Die Choranlage 78
XIV. Kapitel. Der während des Baues aufgegebene Chorplan 88
XV. Kapitel. Grundrißproportionen an St. Matthias. Verhältnis des Ostbaues zum Langhaus . 92

Dritter Teil

Der Westbau von St. Matthias

XVI. Kapitel. Rekonstruktion des romanischen Westbaues 97
XVII. Kapitel. Herkunft der Westbauornamentik 113
XVIII. Kapitel. Die ursprüngliche Planung des Westbaues 120
XIX. Kapitel. Entwicklungsgeschichtliche Einordnung des Westbaues als Bauwerk 123
XX. Kapitel. Chronologie der romanischen Baugeschichte von St. Matthias 132

Vierter Teil

St. Matthias als Glied der gleichzeitigen Trierer Kunst: Die Trierisch-Lothringische Bautengruppe

IVa: Analyse der Einzelwerke

Seite

XXI. Kapitel. Die romanische Kunst Oberlothringens in ihrem Verhältnis zur rheinischen . 139
XXII. Kapitel. Die Werke der lothringischen Kunst im Trierischen Gebiet 152
1. Das Ivograb im Dom 152
2. Die Friese am Langhaus von St. Matthias 153
3. Die Apsis von St. Simeon 156
4. Der Westturm von St. Matthias 165
5. Das Alberograb im Dom 166
6. Die erste Bauperiode des Ostchors am Dom 169
7. Die Reste des Hillingrabes im Dom 175
8. Die Pfarrkirche von Messerich 175
9. Die Kapelle von Roth 178
10. Die Prämonstratenserpropsteikirche zu Merzig 179
11. Die Augustinerkirche zu Ravengiersburg 189

IVb: Synthese der Gruppe

XXIII. Kapitel. Ursächliche Zusammenhänge zwischen Trier und dem südwestlichen Lothringen 193
XXIV. Kapitel. Die Aufnahme der lothringischen Kunst im Erzstift Trier 198
XXV. Kapitel. Das Ende der lothringischen Kunst in der Stadt Trier 207
XXVI. Kapitel. Stilschwankung innerhalb der lothringischen Kunst in Trier 226
XXVII. Kapitel. Zusammenfassende Geschichte der Trier-lothringischen Kunst 233

Fünfter Teil

Die Spätgotik an St. Matthias

XXVIII. Kapitel. Die spätgotische Einwölbung 241
XXIX. Kapitel. Die spätgotische Krypta 249
XXX. Kapitel. Die Reliquienkapelle 254

Sechster Teil

Die nachgotische Zeit

XXXI. Kapitel. Das barocke Mittelportal 259
XXXII. Kapitel. Turmhelme und Seitenportale 267
XXXIII. Kapitel. Barocke Umarbeitung des Inneren 270
XXXIV. Kapitel. Der Klassizismus 277
XXXV. Kapitel. Das 19. Jahrhundert 280

Grundrißmaße der Matthiaskirche 286
Anmerkungen 287

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

I. St. Matthias. Grundriß.
II. St. Matthias. Aufriß von Norden.
III. Angenommene Ostschlüsse für St. Matthias.
IV. St. Matthias. Schnitt durch das Querhaus. Ansicht des Ostflügels der Klostergebäude.
V. Pfarrkirche und Abteikirche zu St. Matthias in Trier. Längsschnitt.
VI. St. Matthias. Profil am Eingang der Seitenchöre.
VII. St. Matthias. Schnitt durch den ersten und zweiten romanischen Sakristeibau.
VIII. St. Matthias. Kämpferprofil vom Fensterpfeiler am Südostturm.
IX. St. Matthias. Kämpferprofil und Dekoration von dem Fensterpfeiler am Nordostturm.
X. St. Matthias. Fenstersäule am Nordostturm.
XI. St. Matthias. Fenstersäule des Südostturmes.
XII. St. Matthias. Hauptschiff: Haupt- und Nebenpfeiler mit den auf ihnen ansetzenden Wandbändern; gesehen von ihrer Westseite.
XIII. St. Matthias. Hauptschiff: Quaderlagerung der Wandbänder.
XIV. Rekonstruktion der romanischen Hochwandgliederung.
XV. St. Matthias. Rekonstruktion des romanischen Inneren.*
XVI. St. Matthias. Rekonstruktion der südlichen Hochwand mit Gebetslogen.
XVII. St. Matthias. Pfeilerprofile im Mittelschiff.
XVIIa. St. Matthias. Profil in den Seitenschiffen.
XVIII. St. Matthias. Grundriß von Chor und Krypta um 1830.
XIX. St. Matthias. Grundriß der Krypta 1848—1927.
XX. St. Matthias. Nordostturm und Querhaus mit Zwischenbau.
XXI. St. Matthias. Aufriß der Westfront.
XXII. St. Matthias. Westbau: Schnitt von Nord nach Süd.
XXIII—XXVI. St. Matthias. Westturm: Kapitäle von 1786.
XXVII. St. Matthias. Westfassade: Entwicklung von 1165 bis heute.
XXVIII. Dom zu Trier. Kapitäl aus der Ostapsis.
XXIX. Kirche zu Merzig. Grundriß.
XXX. Kirche zu Merzig. Querhaus und Schnitt durch das südliche Seitenschiff.
XXXI. Dom zu Trier. Kapitäl aus der unteren nördlichen Chorloge.
XXXII, XXXIII, XXXIV. Dom zu Trier. Untere Chorlogen: Grundriß und Kapitäle.
XXXV. Dom zu Trier. Kapitäle aus den oberen Chorlogen.
XXXVI. Dom zu Trier. Säulenring aus dem Ostchor, Durchschnitt.
XXXVII. Dom zu Trier. Kapitäle aus dem Ostchor.
XXXVIII. St. Matthias. Fenster aus dem Dachraum des südlichen Seitenschiffes nach dem Mittelschiff.
XXXIX. St. Matthias. Schatzkammer.

* Berichtigung

Auf S. 58 lautet die Beschriftung der Abbildung irrtümlich: des »modernen« Inneren.

TAFELBILDER

1. St. Matthias. Ostansicht.
2. St. Matthias. Blick von Nordosten.
3. St. Matthias. Ostseite und Langhaus. Blick von Süden.
4. St. Matthias. Blick von Nordwesten.
5. Stiftskirche Carden an der Mosel.
6. St. Matthias. Kapitäl am nordöstlichen Vierungspfeiler.
7. St. Matthias. Kapitäl am südöstlichen Vierungspfeiler.
8. St. Matthias. Kapitäl am südöstlichen Vierungspfeiler. Detail.
9. St. Matthias. Blick aus dem südlichen Querhaus in den Seitenchor.
10. St. Matthias. Kapitäl des Arkadenansatzes am nordwestlichen Vierungspfeiler.
11. St. Matthias. Kapitäl des Arkadenansatzes am südwestlichen Vierungspfeiler.
12. Dasselbe. Seitenansicht.
13. St. Matthias. Außendekoration an der Ostseite des nördlichen Flankierungsturmes.
14. St. Matthias. Außendekoration an der Westseite des nördlichen Querhauses.
15. Abteikirche St. Silvester in Nonantola.
16. St. Matthias. Fenstergeschoß des südlichen Chorflankierturmes.
17. St. Matthias. Fenstergeschoß des nördlichen Chorflankierturmes.
18. St. Matthias. Langhaus. Blick nach Osten.
19. St. Matthias. Langhaus. Blick nach Nordwesten.
20. St. Matthias. Portal aus dem nördlichen Querhaus ins Seitenschiff.
21. St. Matthias. Blick aus dem südlichen Querhaus auf die Chorschranken und auf den nördlichen Lichtgaden.
22. St. Matthias. Nördliche Arkadenreihe.
23. St. Matthias. Hauptdachlinie der Nordseite.
24. St. Matthias. Hauptdachlinie der Südseite.
25. St. Matthias. Südliches Seitenschiff. Blick nach Osten.
26. St. Matthias. Wandgliederung der Seitenschiffe.
27. St. Matthias. Pfeiler der früheren romanischen Westempore.
28. St. Matthias. Langhaus. Unvollendete Basis des zweiten Arkadenpfeilers der Nordseite.
29. St. Matthias. Hauptschiff, Kapitäl am Ansatz des westlichen Jochbogens.
30. St. Matthias. Langhaus. Unvollendete Eckknollen am zweiten Arkadenpfeiler der Südreihe.
31. St. Matthias. Westfront.
32. St. Matthias. Westfront, mittlerer Teil.
33. St. Matthias. Westfront, Giebellinie.
34. St. Matthias. Westbau, Untergeschoß des freistehenden Turmteiles.
35. St. Matthias. Westturm, nordwestliche Ecke des unteren Geschosses.
36. St. Matthias. Westturm, Obergeschoß der Westseite.
37. St. Matthias. Westturm, nordwestliche Ecke des Obergeschosses.
38. St. Matthias. Westturm, südliche Hälfte der östlichen Seite.
39. St. Matthias. Westturm, Südseite.
40. St. Matthias. Westturm, Obergeschoß der östlichen Seite.
41. Ivobogen.
42. Alberobogen.

43. Ivobogen, linke Hälfte der Arkade.
44. Ivobogen, Doppelkapitäl.
45. Ivobogen, Scheitelteil.
46. Alberobogen, Detail.
47. Dom zu Trier: Fries an der Hillinischen Apsis.
48. Dom zu Trier, Ostchor: Kapitäl aus der zweiten Bauperiode.
49. Dom zu Trier, Ostchor: Säulenbündel aus der ersten Bauperiode.
50. Dom zu Trier, Ostchor: Kapitäl aus der zweiten Bauperiode.
51. Wand-Säulenbündel aus der ersten Bauperiode.
52. Stiftskirche St. Simeon gegen Mitte des 17. Jahrh.
53. Stiftskirche St. Simeon während des Abbruches.
54. Porta nigra und Ansatz des Simeonchors.
55. Porta nigra: vermauerte Tür zur früheren römischen Stadtmauer und Stockwerkfries.
56. Frühere Prämonstratenser-Propsteikirche Merzig: Apsis.
57. Frühere Prämonstratenser-Propsteikirche Merzig: Blick von Südosten.
58. Merzig: Blick aus dem Querhaus in die Schiffe.
59. Merzig: Ostwand des Querhauses und Apsis.
60. Merzig: Kapitäl aus der nördlichen Arkadenreihe des Langhauses.
61. Trier, Kapelle zur Eiche, Kapitäl.
62. Merzig: Detail aus den Blendarkaden in der Apsis.
63. Trier, Kapelle zur Eiche; Gewölbe.
64. Frühere Augustinerkirche Ravengiersburg. Lothringische Teile der Westfront.
65. Frühere Augustinerkirche Ravengiersburg. Westansicht.
66. Ostchor des Domes zu Trier: Logen und Gewölbe an der Südseite des Chorrechteckes.
67. Dom zu Trier, Ostapsis.
68. Trier: Kapelle zur Eiche.
69. St. Maximin: Portal im Klostergebäude.
70. St. Matthias: Portal zwischen Kirche und Kreuzgang.
71. St. Matthias: Spätgotischer Teil der Krypta.
72. Statue vom älteren Teil des Mittelportals von St. Matthias.
73. St. Matthias: Barocke Westportale.

QUELLEN DER ABBILDUNGEN

1. Provinzialverwaltung der Rheinprovinz, Abteilung für Denkmäler-Inventarisation; Aufnahme durch Architekt P. Marx, Trier: Nr. I, II, IV, V, XIX, XXI. — Aufnahme durch Architekt Krause, Pyrmont: XXVIII, XXXI—XXXVII, XXXIX. — Zeichnung durch Regierungsbauführer Heinrich, Trier, nach Angaben des Verfassers: Nr. XV.
2. Architekt Ewen, Trier: Nr. VI, VII, VIII, IX, X, XI, XVII, XX, XXIII—XXVI, XXXVIII. — Nach Angaben des Verfassers: XIV, XVI, XXII, XXVII.
3. stud. hist. art. L. Schütz, Bonn, nach Angaben des Verfassers: Nr. III, XII, XIII.
4. Architekt Chr. W. Schmidt, Trier (1835): Nr. XVIII, XXIX, XXX.
5. Kunsthistorisches Institut der Universität Marburg, Aufnahme durch Dr. Boymann: Nr. 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 70, 71.
6. Staatliche Bildstelle, Berlin: Nr. 56, 57, 58, 59, 64, 65.
7. Provinzialmuseum Trier, Aufnahme Schindler: Nr. 52, 53, 54, 55, 69.
8. Stadtbibliothek Trier, Aufnahme Prof. Deuser: Nr. 73.
9. Domkapitular Wiegand, Trier: Nr. 67.
10. Kaplan Lillig, Merzig: Nr. 30, 60, 61, 62, 63, 72.
11. Regierungs-Bauführer Heinrich, Trier: Nr. 41, 42, 43, 44, 45, 46.
12. Bauführer Fackel, Trier: Nr. 34.
13. Verfasser: Nr. 47, 48, 49, 50, 51, 66, 68.

Ia GEDRUCKTE QUELLEN

Dalbender J., Merces fidelis. Leichenrede auf Abt Cyrillus Kersch. Trier 1700.
Epistolae Sae Hildegardis. Edd. Migne. Pat. Lat. 197.
Gesta abbatum Trudonensium. In Mon. Germ. SS. X, 213 ff.
Gesta Alberonis episcopis metrice. — In Mon. Germ. SS. VIII. S. 237 ff.
Gesta Treverorum. In Mon. Germ. SS. VIII
Goerz, Mittelrheinische Regesten.
Inventio Sti Matthiae. I. In Mon. Germ. SS. VIII, 226 ff.
Inventio Sti Matthiae auctore Lamberto a Legia. In „Acta Sanctorum", Febr., III, S. 447 ff.
Kentenich, G., Eine Urkunde zur Baugeschichte von St. Matthias. In „Triersches Archiv", III, 2.
Translatio Sti Celsi auctore Theoderico. In M. G. SS. VIII, S. 204.

Ib UNGEDRUCKTE QUELLEN

Staatsarchiv Coblenz:

A VII, 1, Nr. 185. Chartular der Abtei St. Matthias. Von etwa 1720.
Handschrift A VII, 1, Nr. 195. Schuldverschreibungen der Abtei St. Mattheis. Etwa 1675.
A VII, 1, Nr. 203. Einkünfteregister der Abtei vom Jahre 1528.
A VII, 2, Nr. 200. Schöffenweisthumbsbuch des ..... Gotteshauses zu St. Matthias. Von 1599.
A VII, 1, Nr. 210. Tagebuch des Abtes Martin Feiden.
201, Akten, Nr. 34. Einnahme- und Ausgabebuch des Kellners Wilhelm Henn.

Domarchiv Trier:

Schraut, Annales monasterii Sti Matthiae.

Pfarrarchiv St. Matthias:

Aktenfaszikel „Restaurierung der Kirche".

Seminarbiblothek Trier:

Handschrift Nr. 26. Chartae visitationum in monasterio Sti Matthiae, 1626—1768.
Handschrift Nr. 28. Memorienverzeichnis des Klosters St. Matthias. Um 1500.
Handschrift Nr. 83: Rode J., Constitutiones abbatiae ad Sanctum Eucharium et Matthiam (vom Jahre 1435).

Stadtbibliothek Trier:

Handschrift Nr. 366. Series abbatum conventus ad Sum Matthiam.
Handschrift 1656. Cerdo J., Catalogus abbatum monasterii Sti Matthiae. (Cerdo 1649 Cellerarius; gestorben 1694.)
Handschrift 2092/683. Reichmann, Aemilianus. Prothocollum conventus Sanmathiani. (Reichmann in St. Matthias eingetreten 1695, Prior 1716—1744, gestorben 1751.)
Zunftbuch des Trierer Steinmetzenamtes.
Ceremoniale des Abtes Gottfried von Leiningen.

II. ALTE ABBILDUNGEN DER KIRCHE ST. MATTHIAS

1. 1548. Auf dem Gesamtbilde der Stadt Trier in Münsters Kosmographie. Kentenich Nr. 1 (ein beschreibendes Verzeichnis der Trierer Stadtansichten gibt Kentenich in „Mitteilungen des rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz" III. S. 72. Auf dieses Verzeichnis wird im folgenden mit Kentenich Nr. ... verwiesen).
2. 1572. Auf der Gesamtansicht Triers in Braun und Hobergs Städtebuch. Kentenich Nr. 2.
3. 1589. Bild „St. Matthiss" in der Zusammenstellung der wichtigsten Kirchen des Erzstiftes Trier von 1589. — Städtisches Museum Trier, Saal III. — Kopie im Besitz der Abtei St. Matthias.
4. Etwa 1630. Auf der Gesamtansicht von Trier, bezeichnet: „Augusta Treverorum". Kentenich Nr. 36.
5. Etwa 1630. Auf einem unsignierten Stich der Gesamtansicht von Trier; Inschrift: „Typus acsitus antiquissimae .... civitatis treverensis".
6. Etwa 1710. Auf dem Stich der Gesamtansicht Triers von Josef Friedrich Leopold in Augsburg. Kentenich Nr. 24.
7. Etwa 1730. Auf dem Stich der Gesamtansicht Triers von Haffner in Augsburg, Kentenich Nr. 32.
8. Kurz nach 1734. Auf dem Stich der Gesamtansicht Triers von Seutter in Augsburg. Kentenich Nr. 34.
9. Etwa 1740. Auf der Stadtansicht in der Kopfleiste des Formulars zu den Meisterbriefen der Trierer Zünfte. Stecher: Klauber in Augsburg. Stadtbibliothek Trier, Mappe der Stadtansichten.
10. 1778. Auf dem von Matthias Ruben in Trier gemalten Gesamtbilde der Stadt. Städtisches Museum in Trier, Saal III.
11. Zwischen 1718 und 1783. Auf dem Stiche der Gesamtansicht Triers von Martin Engelbrecht in Augsburg. Städtisches Museum Trier, Nr. 123.
12. Gegen 1780. Auf dem Gesamtbilde Triers in der Kopfleiste eines von Thobias Müller in Trier gestochenen Meisterbrief-Formulars. Städtisches Museum in Trier Nr. 185.
13. Nach 1788. Ebenso auf einem von Schütz in Trier gestochenen Formular. Stadtbibliothek Trier, Mappe der Stadtansichten.
14. Zwischen 1794 und 1813. Aquarellbild des gesamten Abteiberings St. Matthias von dem Trierer Maler W. Lothary. Städtisches Museum Trier Nr. 230. — Die Datierung rechtfertigt sich durch dem auf einem Moselschiffe wehenden Wimpel in den französischen Farben. Die französische Herrschaft in Trier dauerte von 1794 bis 4. Januar 1814.
15. Um 1800. Aquarellbild der Abteikirche St. Matthias von W. Lothary. Sehr ungenau. Städtisches Museum Trier, Nr. 232.
16. Etwa 1825. Ansicht der Abteikirche St. Matthias. Randbild auf einem Stadtplan.
17. 1830. Grundrisse, verschiedene Schnitte, Ansichten und Details in Schmidt Ch. W., römische und mittelalterliche Baudenkmäler im Regierungsbezirk Trier.
18. Mitte 19. Jahrhundert. Gemalte Darstellung des Brandes der Abteikirche St. Matthias im Jahre 1783. Erhalten nur durch eine Photographie in der Stadtbibliothek Trier. — Das Bild hat keinen Quellenwert, da auf der Darstellung des Brandes die Kirche schon in derjenigen Form erscheint, die sie erst einige Jahre nach dem Brande erhielt.

III. VERZEICHNIS DER ÖFTERS ZITIERTEN WERKE

Aimond Ch.: La cathédrale de Verdun. Nancy 1909.

Behr, H. v.: Die Porta Nigra in Trier. Trier 1908.

Browerus C. u. Masenius J.: Annales Treverenses. Leodii 1670.

Brower-Masen: Metropolis ecclesiae Treverensis. Edd. Stramberg. Coblenz 1855.

Diel Phil.: Die St. Matthiaskirche bei Trier und ihre Heiligtümer. Trier 1881.

Durand, Gf.: Eglises Romanes des Vosges. Paris 1913.

Effmann: Heiligkreuz und Pfalzel. Freiburg-Schw. 1890.

Kautzsch, R.: Romanische Kirchen des Elsaß. Berlin 1926.

Kentenich, G.: Geschichte der Stadt Trier. Trier 1910.

Kentenich, G.: Trier. Ein Führer durch seine Kunstdenkmäler. Trier 1924.

Kingsley-Porter A.: Lombard Architecture. New-Haven 1917.

Lehfeldt, P.: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Coblenz. Düsseldorf 1886.

Martin, C.: L'art Roman en France. Paris o. J.

Marx, J.: Geschichte des Erzstifts Trier. Trier 1855—64.

Marx, P.: Vorarbeiten zur Restaurierung der Pfarrkirche St. Matthias in Trier. In: Trierer Jahresberichte der Gesellschaft für nützliche Forschungen. IV. S. 56.

Raguenet, P.: Petits édifices historiques. Paris o. J.

Reiners-Ewald: Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel. München 1921.

Revoil, H.: Architecture romane du midi de la France. Paris 1867.

Ruprich-Robert, V.: L'architecture Normande. Paris um 1885.

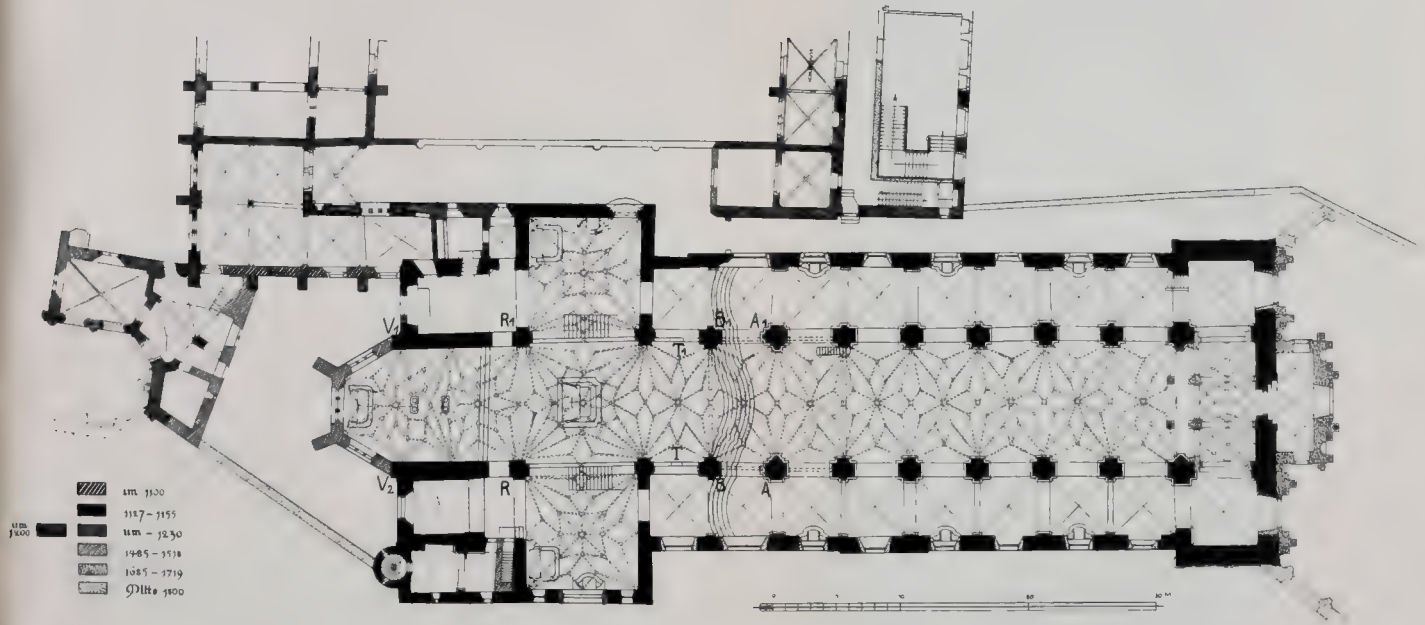
Schmidt, Chr. W.: Baudenkmäler der römischen Periode und des Mittelalters in Trier und seiner Umgebung. Trier 1836.

Schu M.: Unsere Prozessionen. Trier 1857.

Staud, W.: Die Willibrorduskirche in Echternach. Diss. Freiburg-Schw. 1922.

Thormählen: Der Ostchor des Trierer Domes. Diss. Freiburg 1914.

Wilmowsky, v.: Der Trierer Dom. Trier 1873.



I. St. Matthias. Grundriß

I. KAPITEL

LAGE, NAME, VORGESCHICHTE DER KIRCHE GESAMTÜBERSICHT ÜBER DEN INHALT

I

Etwa 1,9 Kilometer vor dem Südtore des mittelalterlichen Trier, in die moderne Stadt durch Eingemeindung einbezogen, liegt dicht an der alten, von Trier nach Saarbrücken ziehenden Heerstraße der Abteibering St. Matthias. Innerhalb der Umfassungsmauer, die einen Umfang von 2,4 Kilometer hat, sind in seltener Vollständigkeit die Bestandteile einer mittelalterlichen Großabtei benediktinischer Regel teils erhalten, teils durch starke Reste nachweisbar: Claustrum, Abteikirche, vier Nebenkirchen, Abtswohnung, Infirmerie, Hospital, Schenke, Ställe, Fischhaus, Torhaus, Gärten.[1] Die Kirche dieser Abtei kunstgeschichtlich zu untersuchen, ist die Absicht der vorliegenden Arbeit.

II

Name

Die Kirche hat den heiligen Eucharius, den ersten Trierer Bischof, zum Titelheiligen, und auf seinen Namen, wie auf den einiger Nebenpatrone, wurde denn auch im Jahre 1148 ihr Hochaltar konsekriert.[2] Euchariuskirche ist daher den juristischen Vorschriften nach ihr Name, wie denn auch die Abtei, deren Gottesdienst sie dient, als abbatia ad sanctum Eucharium begründet ist. Bei Erbauung der jetzigen Kirche wurde am 1. September 1127 eine Lade mit den Reliquien des Apostels Matthias entdeckt: die alte Euchariusabtei gelangte zu dem Ruhme des einzigen Apostelgrabes in Deutschland und wurde das Ziel einer ausgebreiteten Wallfahrt. Durch den glänzenderen Namen des Apostels wurde die alte Bezeichnung für Kloster und Kirche allmählich, und sogar im amtlichen Gebrauch der Abtei, so vollkommen verdrängt, daß schließlich nur im liturgischen Geschehen der Titel Euchariuskirche und Euchariusabtei seine alten Rechte noch ausübte.[3] Auch wir müssen die Abtei und die Kirche so nennen, wie jetzt jedermann sie nennt; selbstverständlich wird sich auch der Name St. Eucharius oft genug in die Feder drängen.

Die Matthiaskirche, als Abteikirche erbaut, blieb es bis zum Jahre 1802, wo das alte Kloster säkularisiert wurde. Pfarrdienst fand in dieser ganzen Zeit in ihr nicht statt, da die Villa sancti Eucharii, das Klosterdorf, die außer-

halb des Abteiberinges gelegene Medarduskirche als Pfarrkirche hatte. Bei Neuordnung der Diözese Trier nach der Säkularisation wurde St. Medardus niedergelegt und die bisherige Abteikirche der neugegründeten Pfarrei St. Matthias überwiesen. Nur Pfarrkirche blieb sie bis zum Jahre 1922. - - Als dann die Benediktiner der Beuroner Kongregation sich wieder am Grabe des heiligen Eucharius ansiedelten, wurde das alte Gotteshaus zugleich auch wieder Abteikirche. Durch Vertrag vom 23. Oktober 1921 ist das Rechtsverhältnis zwischen der Pfarrgemeinde und der neugegründeten Abtei so geordnet, daß die Kirche Eigentum der Pfarrgemeinde ist und dem Pfarrgottesdienste dient, daß daneben aber der abteiliche Gottesdienst in ihr stattfindet. — Durch Breve des Papstes Benedikt XV. vom 20. März 1920 erhielt die Pfarrkirche St. Matthias Titel und Rang einer Basilika.

III

Vorgeschichte

Bei dem Versuch, die jetzige Kirche zu beschreiben, begegnen wir auf Schritt und Tritt den Spuren einer bis in die römische Periode Triers zurückreichenden Geschichte.[4] Die zahlreichen Unklarheiten der älteren Zeit aufzuhellen, wird einmal möglich sein, wenn dieser uralte, für die Geschichte des ersten Christentums in Deutschland hochwichtige Kulturboden methodisch durchforscht sein wird. Hier brauchen wir nur *das* aus der Vorgeschichte mitzuteilen, was für das Verständnis des heutigen Baues notwendig ist. Der Mattheiser Abteibezirk beginnt etwa 1,0 Kilometer südlich der Stelle, wo die Porta Alba, das Südtor der Augusta Treverorum, lag. Bis weit in den jetzigen Bering hinein erstreckt sich einer der drei Begräbnisplätze des römischen heidnischen Trier, und hier, an der Südostseite des weiten Gräberfeldes, legten auch die Christen der Römerstadt einen ihrer Friedhöfe an. Über dem Grabe der Heiligen Eucharius und Valerius, der ersten Trierer Bischöfe, errichtete Bischof *Cyrillus* in der Mitte des 5. Jahrhunderts ein Oratorium, nachdem vielleicht schon vorher eine Memoria über den bis dahin getrennten Gräbern gestanden hatte. Das Kollegium von Geistlichen, das zur Hut des Grabes und zur Besorgung des Gottesdienstes wahrscheinlich ebenfalls von Cyrillus eingesetzt wurde, entwickelte sich zu einem Kloster, das gegen 700 zuverlässig als Benediktinergemeinde bezeugt ist. Nachdem unter den Stürmen der spätkarolingischen Zeit, besonders durch den Normannenüberfall des Jahres 882, das Euchariuskloster schwer gelitten hatte und vielleicht sogar ausgestorben war, fand es durch Bischof *Egbert* (977—993) eine Wiederbelebung. Von da ab erst haben wir über seine Geschichte einigermaßen genauere Nachrichten. Egbert war es auch, der an Stelle der Cyrilluskirche

einen größeren Bau errichtete oder wenigstens begann. Auf Egberts Kirche folgte die jetzige.

IV

Einteilung

Die allgemeine Einteilung, in die wir unsere Erörterung zu gliedern haben, ist durch Baugeschichte und Gestalt der Kirche notwendig gegeben. Ein erster Teil hat den *Ostbau*, ein zweiter das *Langhaus*, ein dritter den *Westbau* zum Gegenstande. Die Beziehungen der Kirche zu der gleichzeitigen benachbarten Kunst erfordern alsdann einen vierten Teil, der die Trierer Kunst des 12. Jahrhunderts aufzählt und ordnet: die *Trierisch-Lothringische Gruppe*. Ein fünfter Teil behandelt die Geschichte der Kirche in der *gotischen*, ein sechster die in der *nachgotischen* Zeit. Die selbstverständlich notwendigen Mitteilungen aus der Kloster- und der allgemein Trierischen Geschichte wurden für die romanische Bauperiode zu einem Gesamtbilde zusammengestellt, auf welches die Baugeschichte an den nötigen Stellen ständig zurückzugreifen haben wird.

II. KAPITEL

DAS ERZSTIFT TRIER UND DIE ABTEI ST. MATTHIAS IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 12. JAHRHUNDERTS

I

Erzstift Trier

Nicht eine Gesamtgeschichte des Trierer Landes im 12. Jahrhundert, sondern nur die Hervorhebung derjenigen Züge, die für seine *künstlerische Entwicklung* bedeutsam sein können, ist hier unsere Aufgabe. Wir haben dabei einen der folgereichsten Wendepunkte in der Geschichte des Moselgebietes mitzuerleben.

Der *Beginn des Jahrhunderts* bedeutet für das Trierische Land eine Zeit schwerer politischer und kirchlicher Kämpfe. Die letzteren brauchen nicht geschildert zu werden: es sind dieselben, die ganz Deutschland erschüttern und durch die Worte sacerdotium und imperium gekennzeichnet sind. Auf politischem Gebiete herrscht, wie an so vielen Punkten des Reiches, ein verworrenes Ringen verschiedener Faktoren um diejenigen Rechte, die wir heute in dem Begriffe der Souveränität vereinigen.[1] Seit der Mitte des 11. Jahrhunderts waren die erzbischöflichen Ministerialen zu solcher Macht gelangt, daß sie die meisten Akte landesfürstlicher Hoheit selbständig ausübten. Der erste unter ihnen, Ludwig, der mit dem Amte eines comes palatii im Erzstift auch das des militärischen Befehlshabers der Hauptstadt Trier, eines

Trierischen Burggrafen, vereinigte, hatte diesem Streben die programmatische Prägung gegeben: dem Bischof stünden nur die rein priesterlichen Funktionen zu, die fürstliche Gewalt sei bei ihm, dem Vogt der Trierischen Kirche. — Neben dem Erzstift bestanden im Moselgebiete selbstverständlich auch andere Territorien, deren Gewalthaber die Souveränitätsrechte teils erstrebten, teils schon besaßen. Über alle ragte die vor dem Nordtor Triers gelegene Abtei St. Maximin hervor, die sogar nach einer großen Säkularisation noch über einen Grundbesitz von mehr als tausend Hufen verfügte, während das Erzstift zu Beginn des 13. Jahrhunderts nur etwa 620 Hufen zu eigen hatte.[2] Als Schutzvögte standen hinter ihr die mächtigen Grafen von Luxemburg. Die Entscheidung schien in den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts bereits endgültig gegen die Erzbischöfe gefallen zu sein. *Bruno von Bretten* (1102—24) nahm Ludwigs Machtäußerungen hin, mochten sie auch so weit gehen, daß Beamte des Pfalzgrafen dem Bischof und seinen Gästen nach Willkür oder Laune viel oder wenig Proviant und Geld zukommen ließen. Auch die Selbständigkeit von Maximin scheint ihm etwas Feststehendes gewesen zu sein: mehr als einmal erwirkt er für Abt Berengoz Gebietsbestätigungen beim König;[3] und wenn Bischöfe mit wichtigen Anliegen zum Trierischen Erzbischof kommen,[4] sind sie Gäste der mächtigen Abtei, um von dort erst zum Palatium zu gehen. Als erster Rat des Königs Heinrich V. und Vizedom des königlichen Hofes sieht er den Schwerpunkt seiner Tätigkeit in der Reichspolitik; wir treffen ihn öfters und länger im Reich, in Italien und in Frankreich, als in seinem Erzstift.[5]

Unter seinem Nachfolger *Gottfried von Vianden* (1124—27) erleidet die Machtstellung des Erzbischofs eine weitere schwere Minderung dadurch, daß Gottfried nach einer Regierung von nur drei Jahren die Mitra niederlegen muß, sei es, weil er sich der Lage nicht mehr gewachsen fühlt, sei es, weil die Vorwürfe simonistischer Erlangung seines Amtes ihm die Wirksamkeit unmöglich machen.[6] — Die Regierung des Erzbischofs *Meginher* (1127—30) bedeutet ein noch tieferes Sinken der erzbischöflichen Macht. Meginher stößt von vornherein auf den entschiedensten Widerstand der Anhänger seines Vorgängers. Nach einigen kleineren kriegerischen Erfolgen unternimmt er eine Romfahrt, auf der er in die Gefangenschaft seines erbitterten Gegners, des Königs Konrad, fällt, der ihn zu Parma einkerkern läßt. Dort stirbt Meginher. Er hatte keine zwei Jahre in seinem Erzstift zugebracht; während des letzten Jahres seines Lebens hatten die Widersacher der erzbischöflichen Landesgewalt das Feld allein inne gehabt.[7]

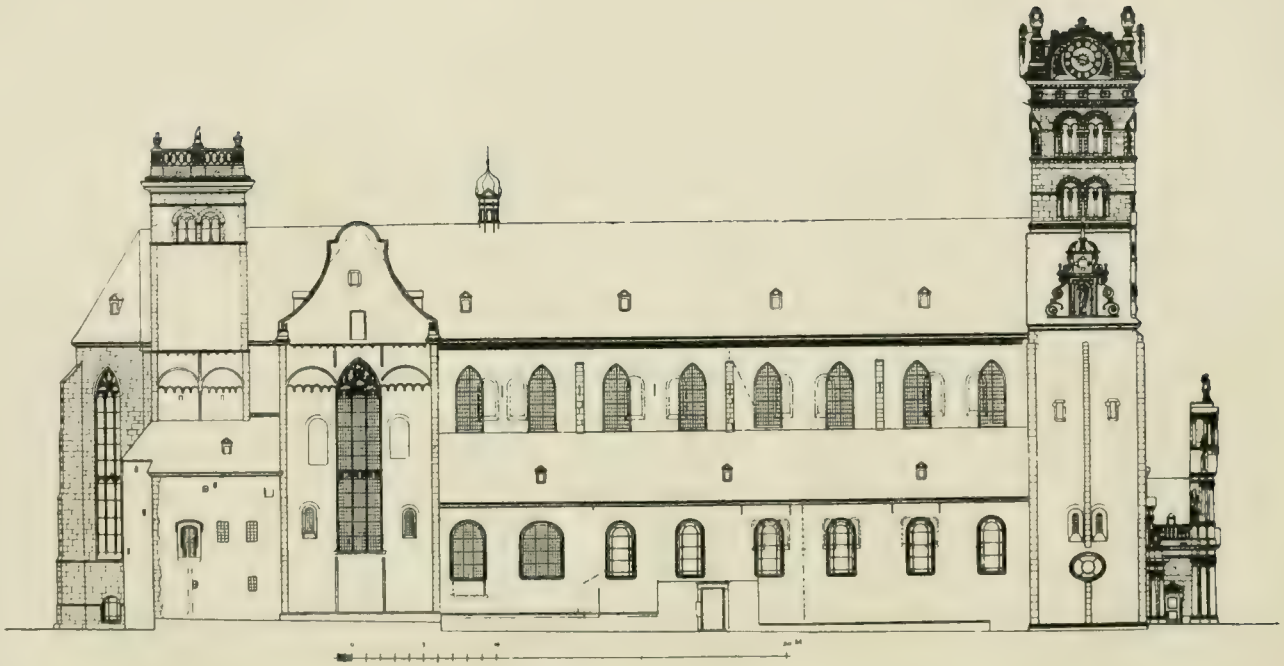
Albero

Fast verblüffend wirkt nach diesen Dezennien einer verhängnisvollen Leitungslosigkeit die schnelle und andauernde *Wendung*, die im Jahre 1132

durch die Wahl Alberos von Montreuil zum Erzbischof eingeleitet wird.[8] Es ist hier nicht der Ort, seine schweren politischen und kirchlichen Kämpfe zu zergliedern. Wenn wir nur erwähnen, daß gegen Ende seiner 20jährigen Regierung die Macht der Vögte zerstört, Maximin dem erzbischöflichen Gebiete einverleibt und sittlich gehoben ist, die Grafen von Luxemburg-Namur niedergeworfen, die erzstiftischen Güter reformiert sind, so bezeugen diese Ergebnisse einen Bischof von streng kirchlicher Gesinnung und einen energievollen Staatsmann, aber auch viel Schicksalsgunst. Daß ein Herrscher von solcher Energie und solchen Erfolgen auch auf das Kunstleben seines Landes eingewirkt habe, wäre schon dann anzunehmen, wenn wir über seinen Charakter als Mensch und über seine innerliche Einstellung zur Kunst ohne Kenntnis wären. Glücklicherweise steht aber auch nach dieser Seite hin seine Wesensart klar umrissen vor uns, in einer Biographie, die nach dem Urteil Meyers von Knonau zu den besten des Mittelalters zählt.[9] Ihr Verfasser, der Scholastikus des Trierer Domstiftes, Balderich, ist nicht nur ein tüchtiger Literat, der seine eleganten Sätze mit geschickten Zitaten und Anspielungen aus den Klassikern zu schmücken versteht, sondern auch, was seine Vita für unseren Zweck so besonders wertvoll macht, ein genauer Beobachter der Menschen. Bei seiner Erzählung jenes in der Trierer Geschichte berühmten Besuches, den Papst Eugen III. von Dezember 1147 bis Februar 1148 machte, geht er über die Gottesdienste, Feste und Verhandlungen fast stillschweigend hinweg: er unterläßt es aber nicht, die hervorragendsten Fremden zu nennen und mit einigen sicheren Strichen eines jeden Art zu zeichnen. Auch sein Wille zur Objektivität der Darstellung steht fest: er verzeichnet auch die minder guten Eigenschaften seines Erzbischofs und unterscheidet zwischen Sicherem und Zweifelhaftem.

Was aus den Wesenszügen des mächtigen Erzbischofs hier genannt zu werden verdient, ist etwa folgendes.[10]

Albero ist kühn in seinen Entschlüssen, auch gegenüber Verhältnissen, die anderen unveränderlich festzustehen scheinen. So hatte er in Metz einige Male gegen fast den ganzen Klerus und die vornehme Laienschaft den streng päpstlichen Standpunkt vertreten, in Trier packte er getrost die Macht der Vögte und die seit anderthalb Jahrhunderten feststehende Macht von Maximin an. Die Stimmung des Volkes schätzt er, und er versteht, sie zu formen durch begeisterte Rede, andermal aber auch durch guten Wein. Trotz körperlicher Leiden hat er Interesse und Zeit für Literatur und Wissenschaft, mit deren Vertretern er sich gerne unterhält, deren Werke er kennt und in Gesprächen oft verwendet. Selbst in gesellschaftlicher Beziehung und in kleinen Dingen des Alltags unbekümmert auf sich selbst zu stehen, macht ihm



II. St. Matthias. Aufriß von Norden

offenbar Freude. Er hält auf seine engere, westlothringische Heimat und bewahrt ihr Treue, auch gegenüber ehrenvollen Anerbieten, in die Fremde zu gehen: als Primicerius der Metzer Kirche schlägt er die Bistümer Magdeburg und Halberstadt aus, und auch nach Trier geht er nur nach ehrlichem und kräftigem Widerstreben. — Erinnern wir zum Schluß noch einmal an Alberos Tatkraft und an sein Glück, so läßt sich, selbst wenn kein einziges Trierer Kunstwerk aus seiner Zeit bekannt sein sollte, aus der Wesensart des Erzbischofs heraus vermuten, daß er auf die künstlerische Richtung seines Sprengels in mehr als gewöhnlicher Stärke einwirken mußte; es läßt sich auch erwarten, daß er diese Einwirkung in einer Richtung suchte, die seiner Stellung als Herrscher Nachdruck gab und seinem persönlichen von der Heimat beeinflußten Kunstempfinden entsprach.

Trier und seine Bischöfe haben wir soeben mehrmals in enger *Verbindung mit dem westlichen Lothringen* genannt. Wir stoßen da auf Einflußverknüpfungen, deren Bedeutung wir uns vom modernen Standpunkte aus nicht vergegenwärtigen können. Die heutige politische Trennung und damit auch der kulturelle Unterschied zwischen dem Südwesten des Rheinlandes und den Ländern der mittleren Maas besteht im 12. Jahrhundert noch nicht. Das Herzogtum Oberlothringen gehört mit den Grenzen, die Otto I. ihm gab, und mit denen es vom mittleren Rhein bis zur mittleren Maas und südlich bis über Verdun hinaus sich erstreckt, noch ganz zum Deutschen Reich. Seine Fürsten und Prälaten erscheinen auf den Reichstagen, lothringische Fürstensöhne werden Bischöfe im inneren Deutschland. Die Sprengel von Metz, Toul und Verdun unterstehen als Suffraganbistümer dem Trierer Erzstuhl, und ihre Bischöfe erscheinen in der Metropolitanhauptstadt zu Synoden, Weihen und Festen; bei Abwesenheit und Krankheit vertreten sie den Trierer Bischof. Eine Trierer Weihinschrift von 1122 erzählt, daß Bischof Heinrich von Verdun in Trier eine zum Dombering gehörige Kapelle weiht; es wäre eigentümlich, wenn bei einer Studie über Trierer Kunst des 12. Jahrhunderts nicht noch mehr Zeugnisse für die Verbindung Lothringen-Trier sich einstellten. Die Eigenschaft des westlichen Lothringens als Grenzland nach Frankreich hin sowie seine bereits damals vollzogene sprachliche Einigung mit Frankreich öffnen das Gebiet allerdings auch Einflüssen vom Westen und Südwesten her, beseitigen aber nicht die eben genannten Beziehungen zu Trier und dem Innern des Reiches.

Unter den *Nachfolgern Alberos* leben seine Traditionen fort. *Hillin* (1152 —69), aus dem Geschlechte der Grafen von Fallemanien in der Diözese Lüttich, steht Albero nicht nur der Herkunft nach nahe. Er war, damals noch ein junger Subdiakon, unter den wenigen Klerikern gewesen, die Albero Hillin

gewählt hatten; in den Urkunden erscheint er ständig in dessen Gefolgschaft. Sofort nach seiner Erhebung erhält der Domscholastikus Balderich, Alberos Freund und Vertrauter, den Posten eines Propstes an dem reichen Stifte St. Simeon.

Hillins Nachfolge übernimmt kein Mitglied des lothringischen Klerus, sondern *Arnold*, der bisherige Propst von St. Andreas in Köln. Die von Albero geschaffene politische Ordnung im Erzstift dauert unter ihm an, auf künstlerischem Gebiete aber darf unter diesem Bischof anderer Abstammung und Laufbahn das Nachlassen einer von Albero etwa veranlaßten Strömung vermutet werden.

Nach Arnolds Tod bringt ein Schisma bei der Wahl über das ganze Erzstift einen Krieg zwischen den beiden Gegenkandidaten, der die künstlerische Tätigkeit im Erzstift lahmlegt und die Tradition unterbricht.

Damit endet derjenige Zeitraum der Landesgeschichte, der den Hintergrund zur Baugeschichte von St. Matthias bildet.

II

Eucharius-Abtei

Eine *Geschichte der Eucharius-Abtei* ist noch nicht geschrieben; unsere Darstellung derselben muß also auf die Quellen zurückgreifen, freilich in dem eingeschränkten Maße, das für ihren Zweck genügt.

Gegen Ende des 11. Jahrhunderts war auch an dem alten Monasterium St. Eucharii jener starke *Niedergang klösterlicher Zucht* zu beklagen gewesen, gegen den schon seit fast einem Jahrhundert die kluniacensische Bewegung mit wechselndem Erfolg gekämpft hatte. Die Klosterchronik verbindet den geistigen Rückgang, der von einer fast rettungslosen Vermögenszerrüttung begleitet war, besonders mit dem Namen des Abtes Bernhard.[11] Der Nachfolger *Eberwin* (etwa 1097—1110) nahm, freilich ohne in die Hirsauer Kongregation einzutreten, mit seinem Konvent die consuetudines cluniacenses an, mit solchem Erfolg, daß einige Jahrzehnte später Erzbischof Albero, der doch so viel auf Klosterzucht hielt, in St. Eucharius nichts zu reformieren fand. Von *geistiger Regsamkeit* und guter benediktinischer Gesinnung zeugt es auch, daß gleich nach Erscheinen des Scivias der heiligen Hildegard, in hellem Entzücken über die Schönheit des sofort gelesenen Werkes, der gesamte Konvent von St. Eucharius einen gemeinsamen Dankesbrief an die berühmte Verfasserin entsendet.[12] Man weiß, daß die Magistra vom Ruppertsberg mit Tadel auch gegenüber vornehmen Geistlichen durchaus nicht zurückhaltend ist. Bekannt ist auch, daß sie gerade dem stadttrierischen Klerus viele bittere Wahrheiten gesagt und geschrie-

ben hat,[13] aber ihr Antwortschreiben an die Klostergemeinde von St. Eucharius ist anderer Art. Es ist einer der längsten Briefe aus ihrer großen Korrespondenz, es knüpft an die uralte Vergangenheit des Eucharius-Klosters an, es findet wenige Worte des Tadels, bringt aber einige Worte freudigster Anerkennung und ergeht sich recht ausführlich in mystischen Betrachtungen. Die Schreibstube von St. Eucharius entfaltete damals, trotz aller Aufregungen, die der Kirchenbau mit sich bringen mußte, eine rege Tätigkeit: Trier bewahrt jetzt noch volle 23 Handschriften des 12. Jahrhunderts aus dem Mattheiser Scriptorium. Die Abtei hatte damals unter anderen literarisch tätigen Mitgliedern einen Schriftsteller von mehr als gewöhnlicher Tüchtigkeit, Lambertus aus Lüttich. Wir kennen ihn als Verfasser einer Vita sancti Matthiae, einer inventio sancti Matthiae und eines noch nicht gedruckten umfangreichen Epos über das Leben des Apostels; auch als Übersetzer aus dem Hebräischen tritt er auf.[14]

Matthias-Wallfahrt

Als einen Hauptfaktor im geistigen Leben der Abtei darf man die *Wallfahrt zum Matthias-Grabe* einsetzen. Freilich war die Trierer Fahrt nicht die einzige der großen Pilgerschaften der Gegend. In Autun hatte neue Blüte bekommen die Wallfahrt zum Lazarus-Grabe, in Dijon die Magdalenen-Wallfahrt, und von den Pilgerscharen, die in Saint-Trond bei Lüttich sich drängten, weiß ein Augenzeuge nicht genug zu erzählen.[15] Die Matthias-Wallfahrt mußte diesen aber mindestens gleichstehen. Denn wenn ein König Heinrich III. eine eigene Gesandtschaft nach Trier schickte, um Reliquien für seinen neuen Goslarer Dom zu erhalten, wenn Abt Thietgar von Helmwartshausen wegen Legontius-Reliquien bis zu Erzbischof Albero reist, so ist damit die Anziehungskraft eines Apostelgrabes, noch dazu in dem bereits als Wallfahrtsort altbekannten Trier gelegen, hinreichend erwiesen. In der Tat fanden sich bereits sofort nach der Entdeckung der Reliquien Kranke in großer Zahl ein.[16] Die Pilgerzüge aus der Eifel und aus Lothringen, die nach altem Diözesangebrauche in der Pfingstzeit zum Trierer Dom zu wallen pflegten, richteten sich von nun ab auch nach St. Eucharius. Bereits bald nach der Auffindung der Reliquien treffen wir dort einen Pilger aus den Ardennen. So schnell und so tief drang die Matthias-Verehrung in das Herz der Massen hinein, daß man ihn auch in Volksliedern verherrlichte, „in cantibus vulgaribus, qui vulgo Leysen appellantur".[17] Es dauerte nicht lange, da mußte das Kloster aus seinen Patres für die Regelung des Pilgerverkehrs innerhalb der Kirche einen eigenen Beamten anstellen, den magister tumbae.[18] Es finden sich für ihn in den Archivalien von St. Matthias mehrere Instruktionen, bis das Amt im 15. Jahrhundert verschwindet. — Bis in die Einzelzüge hinein wiederholt sich hier im 12. Jahrhundert dasselbe Bild

einer plötzlich aufkommenden großen Heiligtumsfahrt, wie es sich im 8. Jahrhundert nach der Beisetzung des heiligen Bonifatius zu Fulda entwickelt hatte. Die St. Matthias-Kirche, während der Entstehung der Wallfahrt, und mit Rücksicht auch auf die Bedürfnisse derselben gebaut, wird uns mehrfach die Spuren dieser Bestimmung zeigen.

Wie das Sturmius-Kloster als Grabstätte des heiligen Bonifatius auch *materiellen Vorteil* hatte,[19] so floß auch der Trierer Abtei ein reicher Strom von Opfergaben der Wallfahrer zu. Wir wüßten das schon ohne ausdrückliche Belege. Eine Trierer Handschrift des 13. Jahrhunderts setzt voraus, daß in dem weit entfernten Speyer die Verehrer des heiligen Matthias zu einer Bruderschaft zusammengeschlossen sind, und zwar schon seit geraumer Zeit, „ex antiquo", daß damals an ihrer Spitze ein Schultheiß der Stadt stand und daß es dessen Obliegenheit war, Beiträge zu sammeln und diese dem Apostel zu übersenden.[20] Zu den Pflichten des oben erwähnten magister tumbae gehört auch die Verwaltung der Opfergaben der Pilger.

Auch ohne diese außerordentlichen Einnahmen wäre die Abtei in so guter wirtschaftlicher Lage gewesen, daß sie einen großen Kirchenbau, wenn auch nur in dem gewöhnlichen langsamen Schritt, hätte durchführen können. Abgesehen von einem ausgedehnten Streubesitz gehörte ihr das Dorf Langsur an der Sauer, und in die Reihe der größeren Grundbesitzer des Trierer Landes war sie 1036 durch ein Testament des Pauliner Stiftpropstes Adalbero eingetreten. Durch dieses besaß sie das „Mattheiser Reich", die bei Trier gelegenen Hochwalddörfer Henteren, Baldringen und Lampaden. Endlich war durch eine Schenkung König Heinrichs III., den sie durch Überlassung der Reliquien des heiligen Valerius für den Goslarer Dom verpflichtet hatte, das reiche Vilmar an der Lahn dazugekommen.[21]

Abtei und Erzbischof

Bei Beurteilung des Wirkens der Eucharius-Abtei und auch beim Bau der Kirche darf nicht der scharfe *Gegensatz* außer Ansatz bleiben, in dem sie *zu der Abtei St. Maximin* stand.[22] Die beiden Klöster stritten sich um den Ruhm des größeren Alters: wollte Maximin von Constantin dem Großen gegründet sein, so führte Matthias sich auf Eucharius, den ersten Trierer Bischof, zurück. Rühmte die Abtei im Süden sich des Grabes des heiligen Eucharius, so besaß anderseits die Nordabtei das Grab des heiligen Agritius, des berühmtesten unter den Nachfolgern des heiligen Eucharius. Demgegenüber behauptete dann wieder die Eucharius-Abtei, auch sie habe wichtige Reliquien des heiligen Agritius besessen, bis dieselben bei einem Brande von 1131 zugrunde gegangen seien. Der Wettstreit führte auf Maximiner Seite zu Urkundenfälschungen, die erst von Mabillon aufgedeckt wurden und nunmehr allseits als solche zugegeben sind.[23]

Dieselben Gründe, die Eucharius von St. Maximin abdrängten, drängten es naturgemäß an die *Seite des Erzbischofs*, eine Tatsache, die für die künstlerischen Bestrebungen des Klosters nicht ohne Wirkung bleiben konnte. Es bestand im 12. Jahrhundert für die Freundschaft zwischen den Erzbischöfen und der Abtei vor dem Südtor ihrer Hauptstadt bereits eine gewisse Tradition. Dort war ja nach der Überlieferung die erste Trierer Bischofskirche gewesen, und dort lagen die Gräber der ersten Trierer Oberhirten. Erzbischof Egbert hatte gerade dieser Abtei ganz besonders warme Sorge gewidmet und für den damaligen Neubau ihrer Kirche die Unterstützung Kaiser Ottos III. gewonnen. Bruno hatte sie in seinem Testamente bedacht. Maximin bedurfte einer solchen bischöflichen Stütze nicht und hätte sie auch nicht gewollt.

Ausdrücklich wird *unter Albero* dieses Treuverhältnis ersichtlich.[24] Mehr als die Hälfte seiner Trierer Urkunden führen unter den Zeugen den Abt von St. Eucharius auf. Das neugegründete Benediktinerinnen-Kloster auf der Rheininsel Niederwerth unterstellt er nicht etwa dem Abte des unmittelbar benachbarten Maria-Laach, sondern Bertulf von St. Eucharius. Die Reise des Papstes Eugen wird so eingerichtet, daß er am Abende in St. Eucharius eintrifft, dort übernachtet, und von dort aus am anderen Morgen den feierlichen Einzug in die bischöfliche Residenz hält. Selbstverständlich leistete die Abtei dem bischöflichen Freunde in den ersten, kampfreichen Jahren seiner Regierung auch materielle Hilfe, und die Ansprüche, die der tatkräftige Fürst in dieser Richtung an das Kloster stellte, waren so hoch, daß sie oft als viel zu drückend erschienen. Eine poetische Vita Alberonis, obschon der ganzen Anlage nach eine Verherrlichung ihres Helden, sagt geradezu:

„Et per episcopium tendens acies oculorum
Undique corrasit sibi, quod mens utile suasit.
Et necc coenobiis propriis hac parte pepercit;
Et minus Eucharii dicti de nomine Christi,
Quod minus attrivit nimium nimiumque gravavit."[25]

Abt Bertulf

Wir könnten den Kirchenbau nicht verstehen, wenn wir nicht zum Schluß dieser geschichtlichen Einführung auch die Persönlichkeit der damaligen *Äbte* zu erfassen versuchten. Den Bau begann *Abt Eberhard von Kamp*. Er erscheint zuerst 1111 und kommt urkundlich bis zum Jahre 1130 vor.[26] Direkte Zeugnisse für seine Wesensart besitzen wir nicht; die Klosterchroniken wissen ihn aber als Fortsetzer der unter Abt Eberwin eingeleiteten Reform zu rühmen. Immerhin aber bleibt Eberwins Bild etwas undeutlich. Die für den Kirchenbau wichtigste Persönlichkeit aber, sein Nachfolger Bertulf, läßt sich durch Zusammenstellung der Quellen als ausgeprägten Charakter-

kopf zeichnen. Derjenige, der unter Albero an die Spitze eines für den bedrängten Erzbischof so wichtigen Klosters treten durfte, zumal als Leiter eines ausgedehnten Kirchenbaues, muß ein treuer und geschäftsgewandter Mann gewesen sein. Für seinen priesterlichen Sinn spricht die erwähnte Betreuung mit der Aufsicht über Niederwerth. Als Mönch wie als Verwaltungsmann gleich tüchtig, aber behaftet mit dem einen Fehler, den wir bei dem Vertrauensmann eines Albero längst ahnen, nämlich mit einem Übermaß von Energie, unter dem seine Klostergemeinde manchmal seufzte, so tritt er uns aus einem jener durch Seeleneifer, Menschenkenntnis und rückhaltloser Offenheit zusammengewebter Schreiben der heiligen Hildegardis entgegen. Die Meisterin schreibt ihm:[27] „Qui est dicit: o homo, tu indutus es lorica fidei et circumamictus cingulo sanctitatis. Velut homo faciem suam in speculo videt, non habens in hoc plenum gaudium, quia interdum dubitat, utrum facies sua pulchra sit an non. Nam mens tua similis est edificio, quod a longe aspicitur, et quod nebula aliquando tegit. Sed et praeceps es sicut sarcina, quam portator in venditione portat. Unde vide, utrum utilior sit bos, quam asinus; an viridis terra, an arida; an nomen an pronomen an mons, an vallis inter inimicos homines .... Praebe lumen Tuis in materna dulcedine, et vulnera eorum terge sine fama tyranidis, quoniam bonus medicus vulnera hominum cum misericordia ungit, nec in hoc tardat.... Tu autem, homo, misericordiam .... in thalamo mentis tuae pone, et in aeternum vives." Daß die eifrige, nach dem Empfinden der Mönche manchmal allzu eifrige gute Regierung des Klosters auch nach Bertulf nicht aufhörte, zeigt ein Brief Hildegards an Bertulfs Nachfolger *Ludwig* (1163 bis etwa 1177). Auch ihn treffen Mahnungen zu größerer Milde, aber sie sind weniger dringend und füllen nicht wie in dem Bertulfs-Brief das ganze Schreiben vom Anfang bis zum Ende aus.[28]

Den Auswirkungen der geschilderten Verhältnisse werden wir in der Baugeschichte der Kirche auf Schritt und Tritt begegnen.

ERSTER TEIL

DER OSTBAU VON ST. MATTHIAS

Die Ostteile von St. Matthias, Vierung, zwei Querhausflügel, Chorquadrat mit spätgotischer Apsis, rechtwinklig abschließende Seitenchöre mit darüber stehenden Chorflankiertürmen, bilden eine Baugruppe von hohem malerischem Reiz, über deren Einzelheiten die Abb. I—XI und 1—17 unterrichten. Wir geben über sie zunächst die geschichtlichen Nachrichten, suchen alsdann den durch die spätgotische Apsis verdrängten ursprünglichen Chorschluß, sowie die ursprüngliche Eindeckung zu erkennen, besprechen danach die Ornamentation und schließlich die Türme. Über die Maße des Ostbaues, ebenso wie über die der übrigen Kirche, geben wir im Laufe der Darstellung Auskunft.*

III. KAPITEL

DIE GESCHICHTLICHEN NACHRICHTEN ÜBER DEN OSTBAU

Als Gründungsjahr der Matthiaskirche wird bald das Jahr 1127, bald 1131[1] angegeben. Jedoch gewinnen wir aus geschichtlichen Quellen eine zweifellos genaue Datierung. Außer diesen Angaben über den Beginn kommen aus denselben Quellen ziemlich genaue Mitteilungen über den nach vier Jahren erreichten Stand der Arbeiten.

I

Einige Monate nach Baubeginn ereignete sich bekanntlich bei Abbruch eines Altars der alten Kirche der große Reliquienfund. Die Entdeckung gab zu zwei Schriften Anlaß. Die erste Inventio sancti Matthiae[2] steht den Ereignissen unmittelbar nahe; lebendig und anschaulich gibt sie wieder, was der Verfasser, ein dem Namen nach nicht bekannter Mattheiser Mönch, selbst mit angeschaut hat. — Auch die zweite Inventio[3] hat einen Insassen der Ab- Baubeginn

* Die Grundrißmaße des Ostbaues zeigen zahlreiche bedeutende Unregelmäßigkeiten. Sie stehen mit der frühromanischen, von Bischof Egbert erweiterten Vorgängerin der jetzigen Kirche in Zusammenhang, aus der einige Bestandteile in den spätromanischen Bau übernommen worden sind. Wegen der Egbertschen Kirche verweise ich auf die Bemerkung im Vorwort.

tei zum Verfasser, den als Schriftsteller vielfach tätigen Lambertus de Legia. Er widmet seine Arbeit einem Abte „L.", eine Abkürzung, die nur den Namen des Abtes Ludwig, der etwa von 1169—82 regierte, vertreten kann. Da Lambertus bei Niederschrift seines Berichtes noch jung war („qua, licet ex juvenili levitate non satis libenter excipiam"), so kann er allerdings nicht mehr persönlicher Zeuge der erzählten Begebenheiten gewesen sein: seine Worte sind der Niederschlag dessen, was damals ältere Mitglieder des Konventes über ihre Erlebnisse zur Zeit der Kirchenbegründung erzählten. Die Schrift stimmt mit der älteren Inventio im Wortlaut kaum überein, ist also eine von ihr unabhängige zweite Quelle. Jene *ältere Inventio* berichtet über die Anfänge unseres Baues folgendes: „Placuit domino Eberhardo, coenobii patri, quatenus veteres monasterii muros destrueret et novos edificaret ... Crescebat illa nova structura aedificii, et deducebatur magna admodum cum festinatione, priori tabernaculo adhuc habente statum. Contigit itaque aestata peracta, autumno inchoante, ut altari maiorum arcuum, qui sunt in conspectu sanctuarii, machinas praestruentes, altare sanctae dei genitricis ... opportunum judicarent esse amovendum ... Ibi invenerunt locellum ... ossa Matthiae apostoli continentum ... Contigit autem haec inventio anno dominicae incarnationis millesimo centesimo vicesimo septimo, indictione quinta, regnante serinissimo ... Lothario Saxone, sub pontificatu martyris Christi Meginheri episcopi, die Kalendas Septembris, prima hora diei, ad laudem et gloriam Christi."

Die *jüngere Inventio* legt die Eröffnung der Arbeiten ebenfalls in die Regierungszeit Eberhards, also jedenfalls vor 1131: „Cum plenitudo ergo temporis venisset ... Eberhardus abbas ampliare ecclesiam Sancti Eucharii disposuit."[5]

Eine dritte Quelle über das Entstehungsjahr bildet die *Textfamilie C der Gesta Treverorum*. Die zahlreichen Manuskripte der Familie gehen auf eine im 13. Jahrhundert in der Eucharius-Abtei angefertigte Abschrift der Gesta zurück; sie bereichern den Text der übrigen Gestahandschriften um einige Zusätze, die sich besonders auf die Geschichte dieses Klosters beziehen.[6] Da diese Einschiebsel für das angesehenste Geschichtswerk bestimmt waren, da sie ferner sich von jedem Überschwang freihalten, so verdienen sie allen Glauben. Zu unserer Sache sagen sie: „eisdem quoque temporibus (Bruno archiepiscopus) sancti Eucharii coenobium religione rebusque iam paene collapsum per Eberhardum abbatem ... reparavit. Qui (scil. Eberhardus abbas) vetus monasterium, novum incohans edificare, deiecit, eiusque temporibus praefati Eberhardi sanctus domini Matthias apostolus inventus est."[7]

Eine letzte Bestätigung des Jahres 1127 als des Ursprungsjahres unserer Kirche bringt *Brower*.[8] Er fand in einem „codex membraneus pervetustus" die Mitteilung: „anno millesimo centesimo vigesimo septimo ... contigit inventio sancti Matthiae apostoli." Da Brower für seine Metropolis und für die Annalen sämtliche Archive des Erzstiftes durchforscht hatte und so zu einem guten Kenner von Handschriften geworden war, so ist durch die Bemerkung „pervetustus" seine Quelle als den Ereignissen nahestehend genügend beglaubigt.

Zwei Quellen des 12. Jahrhunderts legen die Begründung der Kirche also immerhin vor 1131, Browers Codex pervetustus und die Inventio eines Augenzeugen haben die genaue Angabe 1127. Letzteres Jahr müssen wir für die Entstehung der Kirche also festhalten.

Die eingangs erwähnte Annahme des Jahres 1131 mag entstanden sein, weil die Folgen eines in diesem Jahre entstandenen Brandes für so schlimm angesehen wurden, daß ein vollständiger Neubau der eben erst begonnenen Kirche notwendig geworden sei. In der Tat ist hier und da von einer Zerstörung des bis 1131 aufgeführten Baues durch die Feuersbrunst die Rede.[9] Von einer solchen weiß aber der erste Brandbericht, der der älteren Inventio, nicht das geringste zu sagen, ein Schweigen, das bei der Gewohnheit mittelalterlicher Schriftsteller, die Brände als recht verheerend zu schildern, und bei dem rethorischen Stil des Verfassers mit doppelter Entscheidungskraft ins Gewicht fällt. — Der Befund der Kirche zeigt dasselbe. Die Dekoration des Ostbaues ist ein einheitliches System (Kap. VII, 2), das bereits am Mauersockel anhebt; sämtliche Mauern des Chores, des Querhauses und der Türme stehen ihrer ganzen Höhe nach untereinander in natürlichem Mauerverband. Technisch und dekorativ bildet der Ostbau also ein Ganzes. Hätte der Brand an den Mauern große Zerstörungen angerichtet, so hätten doch mindestens große Mauerpartien stehen bleiben müssen, und diese hätte man für einen Neubau unbedingt wieder verwendet.[10] Einen letzten, ebenso entscheidenden Beweis dafür, daß im Jahre 1131 im großen und ganzen nur das Dach zerstört wurde, liefern Brandspuren am Ostbau. Sie zeigen sich (Kap. VIII, 1) ausschließlich an der Außenmauer des Nordost-Turmes, und zwar von einer Höhe von etwa 4 Metern über dem Boden ab. Das ist aber genau die Stelle, wo gemäß dem Brandbericht das Feuer im Dachraum des Sakristei-Anbaues entstand, dank seiner reichlichen Nahrung an den Mauern emporleckte und das darüberliegende Chordach ergriff. An allen übrigen Stellen des Ostbaues sind sogar die feingehauenen Ornamentsteine unverletzt.

Die Inventio des Lambertus von Lüttich gebraucht den Ausdruck: „Eberhardus ecclesiam ampliare disposuit." Da gerade des Lambertus Arbeit durch

Aufnahme in die Acta sanctorum weiteste Verbreitung fand, so entstand aus dieser Wendung notwendig die Ansicht, Eberhards Bau bedeute nur eine Erweiterung der vorhergehenden Egbertschen Kirche. — Doch fordert das Wort ampliare nicht notwendig die Übersetzung „eine größtenteils stehenbleibende frühere Kirche vergrößern", es läßt vielmehr auch den Sinn zu: „eine erweiterte, — eine größere Kirche an Stelle der alten aufführen, die alte durch einen Erweiterungsbau ersetzen".[11] Und daß es hier in diesem letzteren Sinne genommen werden will, ergeben die übrigen Berichte, die von Eberhards Unternehmen als von einem vollständigen Neubau reden: „Qui vetus monasterium, novum inchoans aedificare, deiecit", sagen die Gesta. Und die Inventio des älteren Verfassers berichtet bekanntlich: „Placuit domino Eberhardo, quatenus veteris monasterii muros destrueret et novum aedificaret." — Immerhin aber hat Eberhard in seinem Neubau kleinere Bestandteile des früheren Bauwerkes übernommen.

II

Stand im Jahre 1131

Über den bereits erwähnten Brand hören wir in der älteren Inventio:[12] „Anno denique abhinc quinto, qui est ... millesimus centesimus tricesimus primus, cum iam ... structura monasterii in novum studiosissime repararetur statum, qaeque ex parte sanctuarii perfecta stabiliter cooperta trabibus tegulisque fuisset, XVIII. Kal. Junii, ... subito et inspirate in aedificio sacrarii, quod versus aquilonem eidem monasterio adhaerebat, maximus ignis accensus, minaces in altum flammas extulit, et correpto citius tecto sanctuarii exitialem omnibus minabatur interitum. Mox dicto citius universa civitas commota simulque in unum conglobata ad sedandum concurrunt ignem; cui se undique accenso ipso aedificio opponentes, incendium ... frustra conabantur exstinguere. Igne autem super capita illorum cadente — nec enim ardentia poterant scandere tecta — ingressuque, per quem intraverant, iam prope obstructo, cum evasionis nullus pateret egressus et ex iminenti periculo undique coarcttarentur: licet inviti sevientibus cessere flammis, et aliqui per fenestras super inferiora proxima delapsi tecta, aliqui vero per funes se submittendo vix incolumes evaserunt. Rursus certatim concurrentes tecta dormitorii et claustri citissimo destruunt, ne ignis de monasterio decidens locum omnino inhabitabilem rederet. ..." Dann wird erzählt, wie das Feuer entstanden war; es lag an der Unvorsichtigkeit eines auswärtigen, als Mönch sich ausgebenden Betrügers und Reliquiendiebes.

Das *Mitte Mai 1131 erreichte Baustadium* können wir hiernach mit ziemlicher Genauigkeit feststellen. Fertig war ein an die Nordseite angelehnter Sakristeibau. Von dessen zwei Stockwerken war das untere gewölbt, das

obere, aus Fachwerk erbaut, hatte eine Holzdecke, über der noch der Dachraum lag, eine Treppe verband die Stockwerke. Der Anbau muß in dem Winkel zwischen Chorturm und Querhaus gelegen haben, denn die aus seinem Dachraum emporsteigenden Flammen ergriffen sofort das Chordach. Daß eine Sakristei hier, auf der dem Kloster abgewendeten Seite der Kirche, angebaut wurde, kann nicht verwundern, sobald man bedenkt, daß sie an dieser Stelle auch dem Gottesdienste in der nördlich der Abteikirche gelegenen Maternus-Kirche dienen konnte.

Fertig gebaut und sogar schon mit vollständigem Dach versehen war, als der Brand sie traf, zum Teil auch die Kirche, und zwar „in parte sanctuarii". „Auf der Seite des Chores hin" möchte man dem ersten Eindrucke nach diese Worte wiedergeben: im Jahre 1131 also wäre der nach dem Chore der Kirche hin gelegene Teil des Baues, die Ostpartie, fertig gewesen. Die Zeit von vier Jahren hätte bei den so reichlich vorhandenen Mitteln zur Aufführung dieser Teile auch genügt. — So wünschenswert eine Angabe von solcher Klarheit auch für die Bemessung der noch kommenden Zeitabschnitte des Gesamtbaues auch ist, so fürchte ich doch, sie nicht als sicheren Faktor einsetzen zu dürfen. Zu den Stileigentümlichkeiten des Inventio-Verfassers gehört nämlich auch die Gewohnheit, einfache Begriffe durch Umschreibungen, vor allem durch ein Abstraktum in Verbindung mit dem Genitivus wiederzugeben. Structura aedificii sagt er statt aedificium, veteris structura monasterii für vetus monasterium, aedificium sacrarii für aedificium, sacrarium, ignis et incendii für ignis oder incendii allein. Auch jenes sanctuarii läßt sich im Munde des Verfassers also immerhin leicht als Genitivus explicativus auffassen: die Kirche war vollendet und gedeckt zu einem Teile, dem Chore nämlich.

Sicher also ist, daß der Chor im Jahre 1131 gedeckt war, von der *Vollendung der übrigen Ostteile*, vom Querhaus vor allem, sagt die Stelle nichts Sicheres. Wenigstens nicht mit ausdrücklichen Worten. Aber durch so manche Einzelheiten, die in seine dramatische, aus unvergeßlichem Erleben heraus geschriebene Schilderung hineinflossen, verrät der Mönch dennoch unbewußt das Stadium, in dem der Bau am Unglückstage stand. Wir hören, daß eine Menge Retter heraneilte; wenn sie auch das brennende Dach nicht besteigen konnten, so bestiegen sie dennoch das Bauwerk: ascenso ipso aedificio. Sie müssen also vom Speicherraum der Kirche aus, zwischen Decke und Dach, das Feuer bekämpft haben. Dort konnte denn auch die brennende Masse auf sie herabstürzen: igne super ipsos cadente. Dies muß selbstverständlich das vom Feuer zuerst ergriffene Chordach gewesen sein. — Die Leute waren in den Dachraum durch einen Zugang gelangt, der alsbald, nach Herabfallen

des brennenden Holzes ihnen fast ganz verlegt war: ingressu, per quem intraverant, iam paene obstructur. Unter diesem Eingang kann nicht verstanden sein der Weg vom Dachraum des Querhauses aus, oder von Querhausgerüsten nach dem Chor. (Linie R—R1 auf Abb. I.) Denn dann wären die vom Feuer bedrohten Leute, denen der Ausgang verwehrt war, im Ostende des Chordachraumes zusammengedrängt gewesen: von dort aus aber ist es unmöglich, sich durch Fenster auf Dächer anstoßender Gebäude zu retten, wie sie es in ihrer Angst taten; ans Chor der Kirche stoßen keine Gebäude an. Im Osten des Chordachraumes also muß der Eingang gelegen haben, durch den sie aufs Dach geeilt waren, und den ihnen jetzt das herabgestürzte Feuer verlegt hatte. Ingressus per quem intraverant paßt dem Wortlaute nach aber sehr gut auf eine zum Dachraum führende Tür. Und eine solche führt tatsächlich vom Innern des Südostturmes aus in den östlichen Teil des Chordachraumes. Zu dieser im Osten mündenden Tür (vgl. Plan I Buchstabe A) konnten sie nur mehr mit äußerster Lebensgefahr gelangen, und so suchten sie ihre Rettung nach Westen hin.

Ein Teil der Flüchtenden gleitet an Tauen hinab. Nur dann, wenn da oben noch gebaut wurde, können solche in dieser Länge zur Hand gewesen sein. Andere aber springen aus den Fenstern auf anstoßende niedrige Dächer: aliqui per fenestras super inferiora delapsi tecta. Das kann nicht das Dach der im Norden anstoßenden Sakristei gewesen sein, denn hier war der Brand entstanden, und dieses Dach war in Glut. Es kann auch nicht ein Seitenschiffsdach gewesen sein, denn von Vollendung und gar Bedachung der Seiten-
Abb. I schiffe kann in diesem Bauabschnitt noch nicht die Rede sein. Die rettenden Dächer können also nur im Süden gewesen sein, es sind die Dächer des anstoßenden Claustrum und dormitorium.

Durchs Fenster sprangen die bedrohten Leute auf die Dächer hinab. Dachluken können wir unmöglich unter diesen Fenstern verstehen. Denn die Dachlinie liegt hoch über dem Ansatzpunkt des Kreuzgangdaches; eine größere Anzahl Menschen kommt bei einem Herabgleiten von solcher Höhe aber nicht ohne jeglichen Schaden davon: incolumes evaserunt. Nicht die Dachluken, sondern Fenster in den Mauern des Querschiffes müssen also den Ausweg geboten haben. Die untere Fensterreihe kann das nicht gewesen sein, sie liegt so tief, daß die Flüchtenden von ihr aus sich ruhig, ohne über die Dächer zu gleiten, ins Innere der Kirche herablassen konnten. Es muß also die *obere* Fensterreihe in der *Südmauer des Querhauses* gewesen sein.

Wie aber konnten die Leute diese Fenster erreichen? Die Folgerungen, die aus dieser Frage für den damaligen Stand der Eindeckung des Querhauses sich ergeben, seien nicht berührt. Sicher ist aber, daß man vom Dachraum

zu den Fenstern des Querhauses nur dann in solcher Höhe gelangen konnte, wenn *im Innern des Querhauses noch Baugerüste*, und zwar hohe Gerüste, standen.

Nun wird auch vor *unseren* Augen das Bild klar, das vor der Erinnerung des schreibenden Mönches aus der Zeit des Brandes her stand: „Igni ascenso ipso aedificio se opponentes incendium frustra conabantur exstinguere. Igne autem super capita illorum cadente — nec enim ardentia poterant scandere tecta — ingressuque, per quem intraverant, iam prope obstructo, cum evasionis nullus pateret egressus, licet inviti saevientibus cesserunt flammis, et aliqui per fenestras super inferiora proxima delapsi tecta, aliqui vero per funes se summittendo, vix incolumes evaserunt."

Zugleich sehen wir aber auch *den im Jahre 1131 erreichten Stand des Gebäudes:* das Chor hat, sei es aus Holz, sei es in Steingewölbe, seine Decke und sein Dach. Das Querhaus ist im Mauerbau mindestens dicht zur Vollendung geführt, es stehen aber noch hohe Gerüste in ihm.

Die geschichtlichen Nachrichten sind hiermit erschöpft und wir können uns den Fragen der Rekonstruktion zuwenden.

IV. KAPITEL

REKONSTRUKTION DES ROMANISCHEN CHORSCHLUSSES A

Von grundlegender Bedeutung ist für die Beurteilung der Kirche die Frage nach dem ursprünglichen Chorschluß. Ohne auf die Nebenfrage nach polygoner oder runder Apsis jetzt schon einzugehen, sind wir jedoch zu der Untersuchung genötigt, ob apsidaler oder flacher Chorschluß vorhanden gewesen sei. Befragen hierüber müssen wir zunächst das Gebäude selbst, alsdann die Geschichte.

I

Reste der Apsis? Abb. V

Das Gebäude selbst verweigert jede bestimmte Antwort. Als man bei der Restaurierung im Jahre 1915, um eine Klärung herbeizuführen, *im Boden der Krypta* einen Graben in westöstlicher Richtung unter der jetzigen Apsis hinzog, fanden sich keinerlei Spuren einer Fundamentierung für die das Chor früher etwa abschließende Quermauer.[1] Ein Beweis gegen das Vorhandensein einer solchen, und damit für das frühere Bestehen einer Apsis kann hierin leider noch nicht erblickt werden. Denn als im Jahre 1513 die Werkleute das bis dahin kryptalose Chor behufs Anlage der Krypta ausschachteten, hoben sie die Erde selbstverständlich nicht genau bis auf das Niveau des jetzigen Kryptabodens, sondern tiefer aus; die nicht mehr tief unter das neugewonnene

Niveau des Kryptabodens hinabreichenden Fundamente einer etwaigen Ost-Quermauer konnten dabei sehr leicht zerstört werden.

Am Ansatzpunkte der spätgotischen Apsis liegen unter dem Bewurf in den Längsmauern der Krypta rauhe Stellen versteckt, die beweisen, daß man im Jahre 1513 dort Mauern abhieb, die nach der Mittelachse des Gebäudes hingingen.[1a] Aber es läßt sich selbstverständlich nicht entscheiden, ob damit Reste einer flachen Abschlußmauer gegeben sind, oder ob eine von beiden Seiten ein wenig einspringende Apsis angedeutet ist.

Die spätgotische Apsis ruht *nicht auf Fundamenten einer älteren*, romanischen, sondern auf damals für sie eigens errichteten Fundamenten. Auch diese Beobachtung läßt sich weder für noch gegen eine romanische Apsis als Beweis anführen. Denn die Grundmauern einer solchen zu entfernen, konnte Abt Leven, der Erbauer der spätgotischen Apsis, allen Grund haben. Auf Grundlegungen einer runden Apsis konnten die Mauern seines dreieckigen Polygonabschnittes nicht mit voller Sicherheit aufgebracht werden; auch ist die Möglichkeit nicht abzuweisen, daß er die Fundamente einer romanischen Apsis so angegriffen vorfand, daß er sie lieber ersetzen wollte: fanden sich doch bei der letzten Restaurierung auch die spätgotischen Fundamente nach nur vierhundertjährigem Bestande von Feuchtigkeit so bedroht, daß man sie gegen das umschließende Erdreich isolieren mußte.[2]

Nachrichten über die Apsis

Anders sprechen sich die *geschichtlichen Nachrichten* aus. Im Jahre 1515, kurz nach Anlage der neuen Apsis, ließ die Abtei ein Verzeichnis ihrer Reliquienschätze drucken.[3] In diesem *„Heylthumb von St. Mattheis"* lesen wir: „Als sant Matthias chore ernewerdt ward, in dem jare unsseres Herrn 1513, und die newe Crufft under dem Fronaltare gebawet ward ...", und entsprechend in der lateinischen Ausgabe: „Cum chorus renovatus fuit." Erneuern, renovare, passen am besten auf die Ersetzung einer alten Apsis durch eine neue, so daß in der Bemerkung immerhin eine Hindeutung auf bisheriges Vorhandensein eines apsidalen Chorschlusses gefunden werden kann. Nach der einen oder anderen Seite hin entscheidend ist sie aber keineswegs.

Klarer spricht *Brower*:[4] „Antonius Lewen abbas chorum sinu profundiori anpliavit." Die Lewensche Apsis erscheint hier als eine ampliatio, als ein sinus profundior gegenüber dem ursprünglichen Chorschluß, letzterer müßte demnach gradlinig gewesen sein. — Unsicher ist allerdings, ob diese Stelle des Browerschen Werkes nicht etwa zu den Nachträgen gehört, sie sein Ordensgenosse Masen gegen 1670 in der Metropolis anbrachte. Erwähnenswert ist auch, daß die Metropolis, weil sie zum großen Teil auf mündlichen Angaben von Klosterinsassen aufbaut, gerade in kunstgeschichtlichen Dingen nicht unbedingten Glauben beanspruchen kann. Vertritt sie doch auch die

vollkommen irrige Stiftstradition von St. Simeon, nach der der Ostchor dieser Kirche auf Erzbischof Poppo zurückgeht.[5] Trotz alledem spricht sie sicher die damalige Anschauung der Abtei St. Matthias über den ursprünglichen Ostschluß ihrer Kirche aus.

Eine ebenso wichtige Quelle, ebenfalls aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, ist die *Abtschronik Nr. 366* der Trierer Stadtbibliothek: „(Per Antonium Leven abbatem) ampliatum est presbyterium cum tribus magnis fenestris et testudine. Cuis artifex et magister fuit quidam Jodocus de Wittlich. Haec ampliatio coepta fuit a fundamento, et completa est cum testudine anno 1510."[6]

Ohne die Gründe für seine Ansicht zu nennen, setzt auch Schmidt ursprünglichen flachen Chorabschluß voraus. Aus seinem maßgebenden Werke ist die Ansicht eines flachen Chorschlusses alsdann, freilich manchmal mit einer gewissen Reserve ausgesprochen, in die neuere Literatur über St. Matthias übernommen worden.[7]

Wenn auch, wie gezeigt, keine einzige dieser Quellen als unbedingt zuverlässig gelten kann, so würde ich mich dennoch durch sie zur *Annahme eines flachen Chorschlusses* für verpflichtet halten, wenn ein solcher nur einigermaßen in die *stilistische Entwicklungslinie* einzupassen wäre. Hierbei aber stoßen wir auf unüberbrückbare Schwierigkeiten.

II

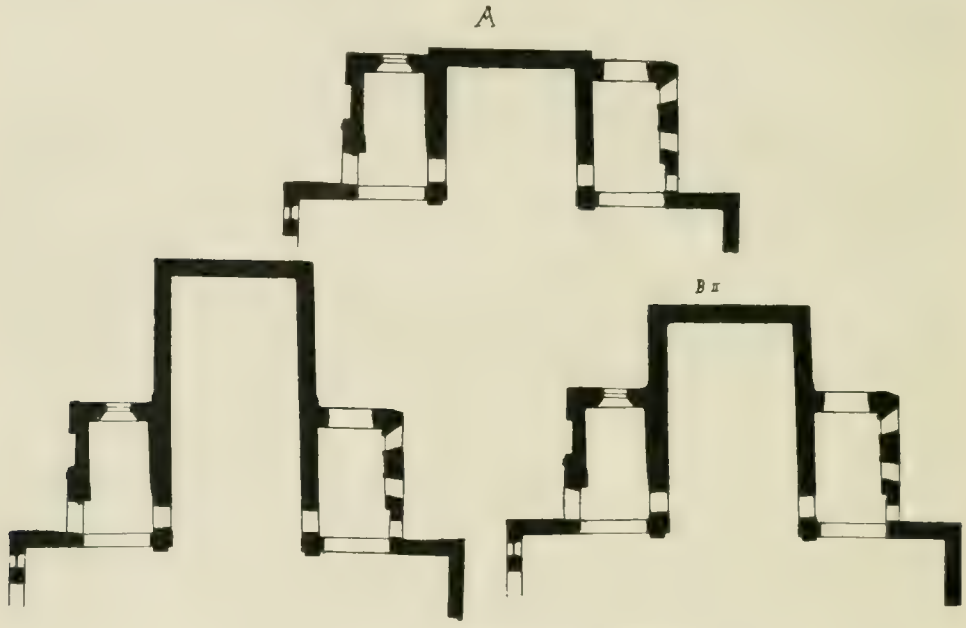
Maße und Apsis

Zunächst ist es eine sehr auffallende Tatsache, daß bei Annahme einer Apsis sich eine Gesamtlänge der Kirche von *250 römischen Fuß* ergibt. Wir wissen, daß die mittelalterlichen Architekten für das Gesamtmaß ihrer Bauten gern runde und leicht teilbare Zahlen wählten.[8] Denkt man sich den Chorschluß flach, so haben wir als gesamtes Längenmaß von St. Matthias 68,10 Meter oder 229 römische Fuß, eine Zahl, deren Aufteilung unübersichtlich wird.

Erwägen wir aber nunmehr die *Möglichkeit eines Flachabschlusses*. Zu diesem Zwecke muß zunächst auf zwei ganz unscheinbare Reste des früheren Ostschlusses hingewiesen werden, die bei Errichtung der spätgotischen Apsis stehen blieben. Es sind die auf Abb. I mit V1 und V2 bezeichneten Vorsprünge, die im Äußern der Kirche an der Nord- und an der Südseite in dem stumpfen Winkel zwischen der Ostmauer des Chorturmes und der Apsis emporsteigen. Ihre Seite nach den Türmen zu mißt 0,3 m, die nach der Apsis zu 0,14 m (vgl. Abb. 1 und Abb. I). Sie gehören gemäß Material, Technik und Erhaltungszustand unzweifelhaft noch dem romanischen Bau an. Die spätgotische Apsis hat hellroten Sandstein, die Vorsprünge sind tiefrot; jene hat große Quadern mit deutlicher Scharrierung, diese aber kleine

an. Die spätgotische Apsis hat hellroten Sandstein, die Vorsprünge sind tiefrot; jene hat große Quadern mit deutlicher Scharrierung, diese der kleine Quadern ohne einen Rest von Meißelspuren.[9] Am oberen Ende der Vorsprünge greift das barocke Gesims der Apsis über sie hinweg bis zur Ostmauer des Turmes, anderseits ist aber auch ihr eigenes romanisches Abschlußgesims, etwas tiefer liegend, stehen geblieben.[10]

Unter Berücksichtigung der beiden Vorsprünge sind *drei Möglichkeiten des alten Ostabschlusses* denkbar.



III. Angenommene Ostschlüsse für St. Matthias

Flacher Abschluß?

A. *Die erste* dieser drei Möglichkeiten, welche auf Abb. III mit A wiedergegeben ist, wäre ein gerader Schluß *im Ansatzpunkte der heutigen Apsis,* in der Weise also, daß diese östliche Abschlußmauer der Kirche in der Flucht der Ostmauern der Chortürme verliefe. Die östliche Außenansicht der Kirche würde die mit einem Giebel abschließende flache Wand des Chorschlusses und, mit ihr dieselbe Fläche bildend, die beiden Ostwände der Türme zeigen; über die gesamte Fläche würde sich selbstverständlich das an Türmen und Querhaus einheitlich durchgeführte System der Bogen auf ganz schlanken Lisenen erstrecken; in der Chormauer würden diese Bogen große Fenster umrahmen.

Die Vorstellung erscheint unmöglich. Es zeigt sich um 1100 bei den maßgebenden benediktinischen Bauten keine Neigung zu apsidenlosen Chor-

schlüssen. Ebensowenig kennt man sie damals in Trier selbst, wenigstens an den neueren Bauten. Als St. Matthias begonnen wurde, war das angesehenste der Trierer Stifte, St. Paulin, noch in Wiederaufbau seiner vor drei Jahrzehnten niedergebrannten Kirche begriffen: es gab dem Neubau drei halbkreisförmige Ostapsiden. Bald nach der Begründung unserer Kirche legte das Simeonstift, dessen Kirche einen flachen Ostabschluß besessen hatte, diesem eine Apsis vor. Der vielbewunderte Popponische Erweiterungsbau des Domes hatte der Kathedrale sogar eine Westapsis gegeben. Ein Abweichen von dieser Praxis der hervorragenden Kirchen des Ortes in die einfachere, ärmlichere Form eines glatten Schlusses ist am wenigsten zu vermuten bei einer Abtei, deren Kirche, wie sich bei Baubeginn herausstellte, ein Apostelgrab beherbergen sollte. Eine Apsis besaß ja auch die berühmte Kirche der Maximiner Abtei: es erscheint unmöglich, daß bei der gegenseitigen Rivalität der beiden Klöster St. Eucharius seinem großen Neubau einen schlichten apsidenlosen Schluß gegeben haben sollte.

Entscheidend gegen die angenommene erste Möglichkeit spricht alsdann der Umstand, daß sich für gradlinigen Chorschluß dieser Art weder Vorbild noch Nachfolge an einigermaßen bedeutenden Bauten finden läßt. Von größeren Bauwerken zeigte eine gewisse Ähnlichkeit lediglich der um 1030 entstandene Urbau des Domes von Konstanz;[11] dem Grundrisse nach schließt er in der Tat östlich in einer graden Linie ab, die sich aus den Ostmauern des quadratischen Hauptchores und zweier oblonger Seitenchöre zusammensetzt. Die Ähnlichkeit ist jedoch nur scheinbar: der Konstanzer Grundriß ist aus wesentlich anderen Gedankengängen entstanden wie der von St. Matthias: er gibt neben dem Hauptchor herlaufend nur Fortsetzungen der Seitenschiffe. In St. Matthias aber liegen zu den Seiten des Hauptchores vollentwickelte Seitenchöre. Über diesen Nebenchören stehen in St. Matthias, als wesentlich bestimmende Note des gesamten Ostbildes, die beiden Chortürme, von denen bei einem schwäbischen Bau frühromanischer Art selbstverständlich keine Rede ist. So ergibt sich denn bei Konstanz eine Ostansicht, die der turmlosen Westfront einer Basilika gleich ist, ein Schaubild, das der romanischen Kunst in all ihren Entwicklungsstufen, nicht nur in Deutschland, sondern mehr noch in der Lombardei und in der Provence, wohl vertraut ist. Für St. Matthias aber ergäbe sich ein östliches Schaubild, bestehend aus dem schweren, einförmigen Mauerblock der unteren Turmgeschosse und der Chorwand. Es wäre genau die Silhouette einer zweitürmigen West- und Eingangsfront. Ein solches an die Ostseite der Kirche zu legen, wäre durchaus entgegengesetzt der hochromanischen Art, die Ostseite malerisch zu gestalten.

Darin liegt auch der Grund, daß nicht einmal in den auf St. Matthias fol-

genden Bauten diese Disposition zu finden ist. Wenn auch, wie bekannt, die Grundrisse von Zisterzienserbauten[12] eine solche langgestreckte, über mehrere Schiffe einheitlich hinlaufende Linie als Abschluß zeigen, so ist doch der Aufbau und daher das östliche Schaubild ein wesentlich anderes: die östliche Abschlußmauer steigt nur zu geringer Höhe empor, da sie nur eine ans Hauptchor angelehnte Kapellenreihe schließt, und erst über dem Pultdach dieser Kapellenreihe ragt die hohe Ostwand des Hauptchores. Ostansichten wie die von Riddagshausen und Ebrach haben mit ihrem malerischen, stufenförmigen Aufsteigen eine grundsätzliche Verschiedenheit von dem monotonen Block, der sich unter der eben entwickelten Hypothese für St. Matthias ergeben würde. Selbst Kirchen der Zisterzienser, die dem Typus von Murbach folgen, weichen im Aufbau der Baumassen und daher im Schaubild von dem für St. Matthias in Betracht gezogenen wesentlich ab. Die Murbacher Osttürme stehen rechts und links vom Choreingang, also über den Ansätzen des Querschiffes, und neben dem Hauptchor stehen nicht Türme, sondern es ziehen sich die Nebenchöre als Fortsetzung der Seitenschiffe her, so daß im Osten der Umriß einer basilikalen Front entsteht. Bei den Zisterzienserkirchen ist also mehr oder weniger ein Aufeinandertürmen von Baumassen verschiedener Richtung und verschiedener Höhe, wesentlich entgegengesetzt dem rein flächenhaften Bild, welches unter der angegebenen Annahme die Ostansicht von St. Matthias ergeben würde.

Die erste der für einen flachen Chorschluß in St. Matthias in Betracht kommenden Möglichkeiten hat uns also ein Baugebilde geliefert, das ohne Vorbild und ohne Nachfolge stehen würde, außerdem dem romanischen Formempfinden widerspräche.

Quadratische „Apsis"?

B. Die *zweite Möglichkeit,* in der die ursprüngliche Ostpartie gedacht werden kann, geht von den zahlreichen Fällen aus, in denen über die gradlinige Abschlußlinie der Seitenchöre ein Hauptchor mit ebenfalls *gradlinigem Abschluß nach Osten hinausragt.* B I und B II auf Abbildung III stellen den für diesen Fall entstehenden Grundriß dar, er könnte, wie die erste Variante zeigt, so ausfallen, daß an das Chorquadrat sich ein zweites Quadrat nach Osten anlehnte, eine, wenn der Ausdruck erlaubt ist, Apsis in quadratischer Form. Auch die Variante B II könnte in Betracht kommen, ein länglich rechteckiges Presbyterium, das mit seinem Ostteil apsisartig über die Abschlußlinie der Seitenchöre hinausgreift.

Die zahlreichen Analogien für eine solche Chorbildung können als richtunggebend für St. Matthias nicht in Betracht kommen. Die meisten von ihnen sind Zisterzienserkirchen. Sie sind außerdem jünger als der Trierer Bau oder liegen so unmittelbar nahe vor seiner Planung (1126), daß sie ein

St. Matthias in der eben gezeichneten Form nicht erklären können.[13] Immerhin aber kann auf Grund so zahlreichen Vorkommens der Gedanke nicht abgewiesen werden, eine flache Chorlösung dieser Art sei dem romanischen Empfinden durchaus entsprechend. Eine gewisse Verstärkung erhält der Gedankengang dadurch, daß gerade in zeitlicher und örtlicher Nähe von St. Matthias einige Bauten vorkommen, die gegenüber den gewöhnlichen Formen als Sonderfälle dastehen, dem romanischen Empfinden aber offenbar nicht fremd sind. Es könnten genannt werden die Westfront des Domes, die Säulenordnung in diesem Westbau, die eigenartige Hochwandaufteilung in Echternach und von dort aus in Süstern, und der quadratische, gradlinig abschließende Chorraum der Echternacher Basilika.

Jedoch nicht einmal als solchen Sonderfall können wir für St. Matthias ein gradlinig abschließendes, über die Schlußlinie der Seitenchöre weit hinausgreifendes Chorjoch geben. Wenn wir es versuchen, so stoßen wir auf den Widerspruch jener beiden Vorsprünge V 1 und V 2. Diese Glieder Abb. I nämlich ständen dann in einer rechtwinkligen Ecke. In rechtwinkligen Ecken hinein aber haben die romanischen Architekten niemals solche Vorsprünge eingelegt. So oft auch im umgekehrten Falle, nämlich beim stumpfwinkligen Zusammenstoß zweier Mauern oder beim Zusammenstoß einer graden Mauer mit der Rundmauer einer Apsis, solche Glieder auftreten: das bei Dehio-Betzold zusammengetragene Material bietet aber keinen einzigen Fall, wo in eine *rechtwinklige* Ecke derartige Vorsprünge hineingelegt sind, sei es beim Zusammenstoß eines Querhauses mit dem Langhaus, sei es beim Anstoß eines Turmes an den Kirchenkörper, sei es am Aussprung der Apsiden. — Der Grund für die Regel ist klar. Solche Winkelpfeiler verlangt das romanische Formempfinden beim Anstoß einer polygonen oder runden Apsis an eine grade Wand; es entsteht da ein stumpfer Winkel, und damit etwas Mißliches, Unangenehmes für einen Sinn, der am Bauwerk nur den klaren Eindruck des rechten Winkels dulden möchte. In den Raum des stumpfen Winkels wird also ein rechtwinkliger pfeilerartiger Vorsprung eingesetzt; er maskiert die Unklarheit und Verschwommenheit des stumpfwinkligen Zusammenstoßes der Mauern, er übertönt sie durch die Klarheit und Bestimmtheit seiner aufsteigenden rechtwinkligen Kante. Im anderen Falle aber, wo zwei Mauern rechtwinklig aneinandertreten, wäre ein solcher Vorsprung nicht nur überflüssig, sondern für eine Kunst der ruhigen Größe sogar störend.[14] Auch in St. Matthias können also diese Vorsprünge nicht in einem rechten Winkel gelegen haben.

C. Es bleibt also *nur mehr eine dritte Möglichkeit* übrig, die des *apsidalen Chorschlusses.*

Daß man sich auf Grund entwicklungsgeschichtlicher Erwägungen dazu entschließen muß, mit geschichtlicher Bezeugung in Widerspruch zu treten, geschieht hier bei St. Matthias nicht zum erstenmal. Voraussetzung dabei ist freilich, daß die historischen Zeugen nicht ganz über jeden Zweifel erhaben sind. Und daß letzteres in unserem Falle zutrifft, mußten wir im Abschnitt I des Kapitels ja bereits zugeben.

V. KAPITEL

REKONSTRUKTION DES ROMANISCHEN CHORSCHLUSSES B. DIE TRIERER GRUNDRISSGRUPPE

Hat das vorige Kapitel auf *negativem* Wege, durch Ausschließung des Gegenteils, die Überzeugung von dem Dasein einer romanischen Apsis gewonnen, so gelangen wir zu demselben Ergebnis, wenn wir nunmehr auf positivem Wege die Erkenntnis suchen.

I

Glieder der Gruppe

Bei Annahme eines gradlinigen Chorschlusses suchten wir vergeblich nach *Verwandten für St. Matthias*. Denken wir aber an apsidalen Schluß, so tauchen sofort solche auf, und zwar in örtlicher und zeitlicher Nähe unserer Kirche. — Der gegen 1160 begründete Ostbau des *Trierer Domes* zeigt bekanntlich im Grundriß fürs Hauptschiff ein quergestelltes Rechteck, und daran anschließend eine polygone Apsis, als Seitenchöre zwei gradlinig abschließende Rechtecke; aus den Seitenchören führen Portale sowohl ins Hauptchor als auch in den Hauptraum der Kirche. Der Aufbau hat über den Seitenchören Chorflankiertürme.[1] Thormählen verdanken wir ferner den Beweis, daß der im Jahre 1136 gegründete Dom von *Verdun* das Vorbild für den Trierer Ostchor bildet.[2] — An die beiden Dome hat dann Reiners die Kanonessenkirche zu Mont devant Sassey angeschlossen; auch sie besitzt zu beiden Seiten eine Hauptapsis, rechteckige Seitenchöre mit geradem Abschluß, die wiederum zugleich das Untergeschoß von Türmen bilden, nach dem Querhaus hin breitere Öffnungen und nach dem Hauptchor hin schmälere Portale haben. Die bei Verdun gelegene Kirche ist auf etwa 1150 zu datieren.[3] — Neben den angeführten drei Bauten muß die Kirche des
Abb. 5 zwischen Trier und Koblenz am linken Moselufer gelegenen Stiftes *Carden* genannt werden, und zwar deren Ostbau nicht nur in seiner jetzigen Gestalt, die er am Ende des 12. Jahrhunderts empfing, sondern auch diejenige

Kirche, die man dort in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts errichtete. Ihre Spuren zeichnen sich in dem jüngeren Bau noch deutlich ab. Auch sie hatte eine Hauptapsis zwischen zwei rechteckigen, gerade geschlossenen Nebenchören, die die Fortsetzung der Seitenschiffe bildeten und mit dem Hauptchor durch Portale verbunden waren; auch hier stehen Türme über den Nebenchören.[4] — Endlich hat auch die von Effmann beschriebene Kirche des dicht bei Trier liegenden Stiftes *Pfalzel* (gegen 1040) alle Merkmale der Gruppe mit Ausnahme der Verbindungsportale von den Nebenchören zum Querschiff. Diese fehlen, weil die Trennungsmauer als Bestandteil eines römischen Baues übernommen wurde.[5]

Merkmale der Gruppe

Was uns berechtigt, diese Bauten zu einer Gruppe zusammenzufassen, ist die Vereinigung von Chorflankierturm und rechtwinkligem Seitenchor, oder, anders ausgedrückt, die Benützung des Turmuntergeschosses als Seitenchor und dessen Verbindung mit dem Hauptchor durch ein Portal. Es ist selbstverständlich, daß trotz des einleuchtenden Vorteils durch Raumgewinn eine solche Vereinigung von Seitenchor und Turm sich keiner großen Beliebtheit erfreuen konnte; der Turm kann, wenn sein Untergeschoß auf diese Weise einen Teil des inneren Kirchenraums bildet, nicht mehr ohne weiteres als Zugang zu Gewölberaum und Dach verwendet werden; es müssen, wie die Beispiele von Trier und Verdun zeigen, an sein Untergeschoß wieder kleinere Treppentürme angelegt werden, wenn sich nicht von anstoßenden Klostergebäuden aus ein Zugang zu seinen oberen Stockwerken ergibt. So oft wir also auch rechteckig abschließende Seitenchöre treffen, und so oft auch Türme sich an das Ostchor anlehnen — Beispiele für jeden dieser Fälle brauchen nicht genannt zu werden —, so bleibt die Vereinigung der beiden Bauten zu einem einzigen, die Einbeziehung des Seitenchors in die Funktionen eines Turmuntergeschosses, auf die eben genannten Kirchen beschränkt.

In diese geschlossene Gruppe fügt St. Matthias sich zwanglos ein.

II

Durch den Eintritt von St. Matthias in die Familie wird in ihr eine sonst kaum überbrückbare *Lücke ausgefüllt.*

Als erste in der Reihe erscheint das um 1050 vollendete *Pfalzel.* Hier war die bauliche Anordnung durch den spätrömischen Bau vorbereitet, den das Stift als Kirche von altersher benützte und in der Mitte des 11. Jahrhunderts erweitert. Ein Einfluß von Pfalzel auf das zeitlich nächste Glied *Carden* ist sehr leicht: Carden und Pfalzel liegen in geringer Entfernung voneinander an der Mosel, beides sind Stifte, beide bedurften einer Kirche von ungefähr gleichem Ausmaße.

Ebenso leicht verbinden sich die jüngeren Mitglieder der Familie zusammen: sie gehen von Verdun aus. Zunächst die Kirche von *Mont*, die in der Nähe von *Verdun* liegt und ungefähr gleichzeitig mit dem Dom erbaut ist. Ebenso sicher aber auch der Ostbau der Trierer Kathedrale. Erzbischof Hillin, sein Begründer, war von Geburt Lothringer, und sein Zusammenwirken mit Erzbischof Albero hatte, wie uns die geschichtliche Einleitung zeigte, seine Beziehungen zur Heimat verstärkt. Als er sich zur östlichen Erweiterung seines Domes entschloß, war der Verduner Bau eben vollendet.[6]

Lücke

Aber vor *Verdun* liegt eine Lücke. Von den genannten Trierer Kirchen ähnlichen Grundrisses kann Verdun keinen Einfluß erfahren haben, die Stifte Pfalzel und Carden sind zu wenig bekannt, ihre Kirchen zu klein, als daß sie für einen Dombau Vorbild werden könnten. Und andere Großbauten der Art lassen sich im Trierschen und Lothringischen nicht aufweisen. Freilich hat man zur Erklärung des Verduner Doms oft genug auf den von Speyer zurückgegriffen.[7] Und der allgemeine Eindruck des Äußeren gibt dem Gedanken recht: bei beiden Kirchen die Ostapsis von Türmen flankiert, die an die Ostmauer des Querhauses anstoßen, bei beiden auch Westtürme zwischen Westtranssept und Langhaus. Aber bei aller Ähnlichkeit des Äußern ist die Grundrißgestaltung verschieden: die Speyerer Osttürme geben sich nicht einmal dem Umfange nach als Fortsetzungen der Querschiffe, und sie gehören nicht mit ihrem unteren Teile zum Kirchenraum, die des Verduner Doms aber öffnen sich gegen das Querhaus in ihrer ganzen Breite. Es offenbart sich da eine wesentlich verschiedene Raumauffassung der Querschiffe: an dem lothringischen Dome zieht die von Westen kommende Bewegung der langen Seitenschiffe durch die Querhäuser hindurch und findet östlich ihre Fortsetzung in den Seitenchören, bis sie erst durch deren gradlinige Abschlußmauer ihr Ende erreicht. In Speyer aber ist die Raumauffassung klarer, die Räume sind unverbunden nebeneinander gesetzt: bereits im Querhause findet die Bewegung des Langschiffes ihre Ruhe. Der Meister der Ostteile von Speyer war wahrlich kein Freund großer ungeteilter Wände; hat er doch in den Ostwänden seines Querhauses jene hohen, von italienischen Säulen flankierten Nischen, und in der südlichen und nördlichen Wand jene bekannten kapellenartigen Einbauten angeordnet. Aber der Grundsatz, die Osttürme nicht als Fortsetzung der Seitenschiffe zu gebrauchen, stand für ihn so fest, daß er ihr Untergeschoß zur Gliederung des Querschiffes nicht benützen wollte, so nahe dieser Gedanke auch lag. Von Speyer aus also wird alles andere eher empfohlen, als die in Verdun ausgeführte Vereinigung des Turmes mit dem Kirchenraum. So hat denn auch keine der von Speyer abhängigen Kirchen des Rheinlandes diese Hereinziehung vorge-

nommen. Trotz aller Bedeutung des Speyerer Baus dürfte es also unmöglich sein, aus ihm den Dom von Verdun genügend zu erklären.

Die *Lücke Carden-Verdun* schließt sich jedoch, wenn ein St. Matthias mit Ostapsis dazwischentritt: die Kirche der alten Abtei in der Metropolitanhauptstadt, berühmt durch das Apostelgrab, an Größe nur um ein knappes Zehntel dem für Verdun in Aussicht genommenen Bau nachstehend, konnte sehr gut als Muster für die Maasstadt dienen. Ein weiteres Band nach Lothringen hin bildet die Persönlichkeit Alberos, dessen Freundschaft auch für die Mattheiser Abtei wir in der geschichtlichen Einleitung kennen lernten. Schließung der Lücke

Daß von St. Matthias aus aber auch rückwärts zu den älteren Gliedern der Gruppe, zu Carden und zu dem vor den Toren Triers gelegenen Pfalzel die Fäden sich spannen, bedarf nicht der Ausführung. Besonders leicht aber sind sie erkennbar an dem Bau, den Kentenich als das frühe Urbild der ganzen Gruppe bezeichnet hat, zu der frühromanischen Kirche von *St. Maximin*.[8] Wir haben uns bereits über das Eifersuchtsverhältnis zwischen Matthias und Maximin unterrichtet, wir empfinden den Reiz, der für die aufstrebende Abtei vor dem Südtore der Stadt darin liegen mußte, ihre neue Kirche dem alten stolzen Heiligtum vor dem Nordtore ähnlich zu gestalten.

Die in Kapitel IV und V angestellten Untersuchungen haben uns zur Annahme einer Apsis genötigt. Diese kann nur eine halbrunde gewesen sein. An einen polygonen Chorschluß zu denken, verbietet schon die allgemeine Lage der rheinischen und lothringischen Kunst um 1130.

Hierzu kommt bei St. Matthias die Erwägung, daß das Dekorationssystem des Querhauses und der Türme auch auf die Apsis sich ausgedehnt haben muß: diese schlanken Lisenen, diese schwingenden Bogenfriese lassen sich aber an eine polygone Apsis nicht anlegen. (Siehe Abb. II.)

VI. KAPITEL

DIE URSPRÜNGLICHE EINDECKUNG DER OSTTEILE

Wir fragen uns zuerst, ob vor der spätgotischen Wölbung die Ostteile von St. Matthias bereits ein romanisches Gewölbe trugen, alsdann, ob dieses romanische Gewölbe ursprünglich geplant oder spätere Einfügung gewesen ist.

I

Bei der Restaurierung von 1914 zeigten sich *im südlichen Querhaus* unter dem Putze unverkennbare Reste eines romanischen Gewölbes. Stümpfe von Steinen, die in die Mauer eingebunden waren und später abgehauen sein müs- Wölbung in den Ostteilen Abb. IV

sen, begannen bei dem Pfeilerkapitäl des südöstlichen Vierungspfeilers und zogen sich in ununterbrochenem Halbkreise von dort nach der entsprechenden Stelle in der Südostecke des Querhauses.[1] In der gegenüberliegenden westlichen Querhauswand saß in gleicher Höhe unter dem Putze derselbe Gewölbeansatz.[1] Das *nördliche Querhaus* muß demnach ebenfalls ein Gewölbe getragen haben.

Im *Chorquadrat* fehlt jede Spur romanischer Wölbung. Da aber im Speicherraum der Kirche über dem spätgotischen Gewölbe, auch an den tiefsten Stellen des letzteren, kein Restchen von Wandputz sitzt, da ferner an der Oberkante der Mauern keine Vorkehrungen für Einlegung einer Flachdecke zu bemerken sind, obschon der obere Teil der Mauern seit der romanischen Zeit keine Veränderung erlitten haben kann, so kann auch das *Chor* keine Flachdecke gehabt haben. Seine Wölbung wird ebenfalls ein rippenloses Kreuzgewölbe gewesen sein. Die ungewöhnlich große Stärke der Seitenmauern des Chors ist durch die von vornherein beabsichtigte Hochführung der Türme hinreichend erklärt, sie bietet also keinen Grund, von der Annahme des gebräuchlichen Kreuzgewölbes abzusehen und den Ausnahmefall eines Tonnengewölbes zu konstruieren. Waren nun Chor und Querhausarme gewölbt, so kann die Vierung nicht flachgedeckt gewesen sein.

Wir müssen nunmehr die *Höhenlage der Gewölbe* zu bestimmen suchen. Der Gewölbeansatz in den Querhäusern ist festgestellt durch die in den Mauern gefundenen Reste. Sie führen auch genau auf diejenige Stelle des östlichen Vierungspfeilers hin, wo das Pfeilerkapitäl jetzt noch erhalten ist. — In derselben Höhe ging auch ein Bogen von den östlichen Vierungspfeilern nach den westlichen. Er ist nicht nur als technische Konsequenz der Querhausgewölbe gefordert, sondern auch durch Spuren noch feststellbar. Die eben erwähnten Kapitäle der östlichen Vierungspfeiler nämlich liefen im romanischen Zustande der Kirche auch um die westliche Seite dieser Pfeiler herum. Unebenheiten an der betreffenden Stelle, und vor allem der noch sichtbare Ansatz dieses westlichen Kapitälstreifens im Ornament des erhaltenen Kapitälteiles zeigen das. Unebenheiten liegen in entsprechender Höhe auch ihm gegenüber an den Ostseiten der Westpfeiler der Vierung. — Wiederum in genau derselben Höhe verlief der Bogen zwischen den beiden östlichen Vierungspfeilern: andernfalls wären die Kapitäle, die ja nach dem Chore hin an diesen Pfeilern sitzen, ohne jeden Zweck.

Bestimmt ist mithin bis jetzt die Höhenlage der Querhausgewölbe, die des nördlichen, des südlichen und des östlichen Vierungsbogens, und durch letzteren auch die des Chorgewölbes. Der Ansatz aller liegt in der Höhe von 10,50 Metern über dem jetzigen Chorfußboden, der Scheitel der Bogen, wenn

IV. St. Matthias. Schnitt durch das Querhaus. Ansicht des Ostflügels der Klostergebäude

wir eine Stellung von schwach einem halben Meter annehmen, in der Höhe von 15,40 Metern.

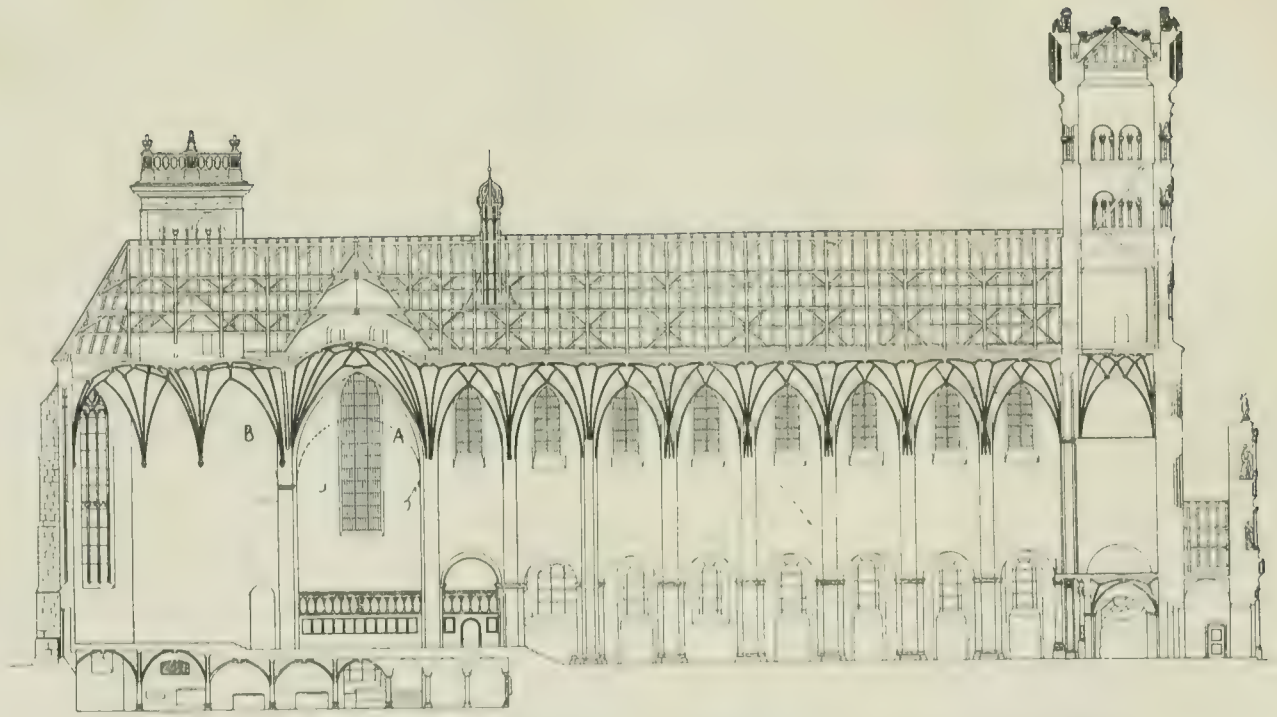
Das *Vierungsgewölbe* selbst lag höher. Wenn Kapitäle der Vierungspfeiler an vier Stellen nicht weggeschlagen werden konnten, ohne deutliche Spuren zurückzulassen, dann müßten von solchen Kapitälen, die an den westlichen Vierungspfeilern, und zwar nach der Mittelachse der Kirche hin, gesessen hätten, auch noch Spuren vorhanden sein. Nach der Mittelachse hin aber sind diese westlichen Pfeiler vollkommen glatt. In jener Höhe von 10,50 Metern saßen dort also keine Kapitäle, in deren Höhe zog sich kein westlicher Vierungsbogen. Sein Ansatz muß also höher gelegen haben, so hoch, daß die Ansatzstelle in dem jetzigen spätgotischen Gewölbe untergegangen ist, so hoch also, wie die Ansatzstellen der Jochbogen im Langhaus.

Damit ist Höhenlage und Gestalt des *Vierungsgewölbes* gefunden. Es hatte die Höhe des Langhausgewölbes; unter der Vierung stehend sah man aber nach Osten, Norden und Süden auf die Stirnbogen, hinter denen die niedrigeren Gewölbe des Chores und der beiden Querhausarme ansetzten. Einer dieser Stirnbogen, der nach Osten gelegene, wird auf der Rekonstruktion des Langhauses Abb. XV sichtbar.

Parallelen

Wir haben also einen *Gewölbeaufbau* der Ostteile gefunden, der sich fast genau ebenso in Maria-Laach wiederholt.[2] Auch hier liegt die Vierungswölbung in gleicher Höhe mit der des Langhauses, so daß dieselben Kämpferkapitäle an den westlichen Vierungspfeilern den Ansatz eines Langhausjoches und der Vierungswölbung bezeichnen. Die Gewölbe der Querhausflügel aber sitzen etwa 2,30 Meter tiefer als die der Vierung, so daß für den Ansatz ihrer Bogen ein zweites Paar tiefer gelegener Kämpferkapitäle an den westlichen Vierungspfeilern notwendig wird. Auch in Maria-Laach also sieht man, in der Vierung stehend, nach Norden und nach Süden die Stirnbögen, hinter denen die Gewölbe der Kreuzarme ansetzen. Auch nach Osten hin hat die Laacher Vierung eine, wenn auch nicht so hohe Stirnbogenfläche, da der Triumphbogen stärker gedrückt ist als die Jochbogen des Langhauses.

Die Absicht einer Hervorhebung der Vierung, des Herzens des Raumkörpers, hat sicher zu solchen Wölbungsanlagen geführt. — Daneben aber mögen auch technische Gründe von großem Einfluß gewesen sein. Ein im Verhältnis zum Vierungsgewölbe niedriger liegendes Gewölbe der Querhausarme gab den Vierungspfeilern ein besseres Widerlager und übte auch auf die noch nicht mit Strebepfeilern versehenen Giebelwände des Querhauses einen geringeren Druck aus. Der Widerdruck der beiden seitlichen Gewölbe gegen das Vierungsgewölbe hin setzte freilich in einer Höhe ein, wo er nicht voll wirksam war, nämlich, um bei dem Beispiel von Maria-Laach zu bleiben,



V. St. Matthias. Längsschnitt. (Über den Nebenpfeilern die Bewurfflächen und die Reste der romanischen Fenster)

stark einen Meter unterhalb der Punkte, an denen das Vierungsgewölbe die Vierungsbögen beanspruchte. Eine weiter fortgeschrittene Erkenntnis der im Bau wirksamen statischen Kräfte hätte eine solche Vorkehrung also nicht mehr getroffen.

Erinnerungen aus Flachdeckkirchen spielen ebenfalls bei diesen Gewölbeanlagen mit. Das besterhaltene Beispiel bietet Mittelheim im Rheingau.[3] Der kleine Bau will ebenfalls die Vierung betonen. Daher sind die flachgedeckten Kreuzarme niedriger als das ebenfalls flachgedeckte Kreuzmittel, welches seinerseits mit dem Langhause gleich liegt. Auch in Mittelheim sieht man in der Vierung nach Westen hin einen Bogen, der höher ist als die nach Norden und Süden hin gelegenen Bogen, höher auch als der östliche, an den sich ein Chorgewölbe anschließt.[4]

II

Ob die Ostteile aber *bereits von Anfang an* diese Wölbung getragen haben? Unzweifelhaft sicher ist, daß die Gewölbe *nicht erst nach längerem Bestehen des Baues*, nicht erst nach seiner Ingebrauchnahme eingezogen worden sind. Denn hätten die Ostteile von St. Matthias jemals auf längere Zeit eine Flachdecke getragen, so müßten die über dem Gewölbe jetzt noch sichtbaren Mauerteile einen Verputz tragen. Diese Mauerteile sind noch die alten, wie ja schon das im Äußern bis zur Maueroberkante emporlaufende Dekorationssystem erweist. Nacharbeiten, mit dem Einziehen der spätgotischen Gewölbe notwendig gegeben, lassen sich nur an den Ecken über den Vierungspfeilern feststellen, wo das Mauerwerk offenbar frischer ist und aus anderem Material besteht, wie an den Flächen selbst. Auf den großen Flächen aber ist trotz aller Anstrengung, selbst in den Gewölbesäcken der Spätgotik, keine Spur von Bewurf zu finden. Diese Wandteile können niemals zum Innenraume einer Kirche gehört haben.

Gegen ursprünglichen Wölbungsplan

Eine andere Frage aber ist es, ob nicht etwa *erst im Laufe des Baues* der Plan zum Gewölbe aufgetaucht sei. In diesem Falle wären Grundriß- und Mauerstärken auf Flachdecke berechnet, hätten aber schließlich ein Gewölbe auf sich nehmen müssen. Einige Anzeichen weisen in der Tat hierauf hin. Die Umfassungsmauern des Querhauses haben 1,03 Meter Stärke, und bei einer Gewölbespannung von 8,80 Metern ist dies wenig. Der Durchmesser der Vierungspfeiler beträgt nur 1,14 Meter. Als Verstärkung der Ecken der Querhäuser dient lediglich die Quadernreihe, durch die das äußere Eckband gebildet ist. Vorbereitung aufs Gewölbe durch Ecksäulen fehlt ganz. Vor allem letztere Beobachtungen fallen schwer ins Gewicht: es gibt unter den frühen Gewölbekirchen keine einzige, die auf Verstärkung der Querhaus-

ecken, sei es im Äußern durch hervortretendes Eckband, verzichten zu dürfen glaubt.

Wölbungsplan ursprünglich

Trotz des Gewichtes dieser Bedenken glaube ich unbedingt annehmen zu müssen, daß *bereits von vornherein* die Ostteile die Wölbung vorgesehen haben. Beweise hierfür bietet zunächst der *Dachraum des Querhauses* (vgl. Abb. IV). Über dem jetzigen Gewölbe sieht man hier in der Ostwand des nördlichen Flügels eine Tür, die zu einem Seitenraume führt, in eine Kammer, die in dem Schacht zwischen Chorflankierturm und Querhaus liegt. Die Schwelle der Türe liegt etwa 2,90 Meter unter der Maueroberkante. Eine solche Tür hätte man hier niemals angebracht, wenn man damals auf Flachdecke gerechnet hätte: im Innern einer flachgedeckten Matthiaskirche wäre die betreffende Stelle ja von unten aus sichtbar gewesen. Sogar als man bei Aufführen des Querhauses erst bis zur Mitte der Höhe gelangt war, dachte man schon nicht mehr an eine Flachdecke: den Fenstern gab man eine solche Lage, daß sie, vom Kircheninnern aus gesehen, in den Halbkreis des Gewölbebogens ausgezeichnet hineinpassen. Um dies zu erreichen, also unter dem Eindruck des Gewölbeplanes, hat man es sogar zugelassen, daß sie vermöge ihrer Lage in das sonst so symmetrische System der äußeren Dekoration eine Unsymmetrie bringen. (Abb. II.)

Doch dies gilt nur vom Querhause. — *Der Chor* bringt keine Änderung, sondern nur entscheidende Bestätigung der Ansicht. Auch hier fehlt, wie im Querhause, jede Spur von Innenputz. Die Maueroberkante, die hier, wo das Turmmassiv sich anlehnt, noch tadellos unberührt geblieben ist, zeigt keine Vorbereitung auf Flachdecke, keine Einlegelöcher für Balken, keine Tragsteine. Und auch hier zeigen sich Türen zu Nebenräumen, die man niemals hätte anbringen können, wenn man in diesem Stadium des Bauens noch auf Flachdecke gerechnet hätte. Sie liegen im westlichen Teile der nördlichen und der südlichen Chormauer, ihre Schwelle sitzt etwa 2,90 Meter unter der Maueroberkante, und sie sind nicht nachträglich eingebrochen, sondern in sauberer Arbeit mit dem Mauerwerk zugleich eingerichtet.

Nun war im Sommer 1131, als der Brand ausbrach, das Chor bereits fertig gebaut und gedeckt. Da Decke und Dach doch auch mindestens mehrere Monate an Bauzeit beanspruchten, unter gewöhnlichen Umständen doch wohl fast ein volles Jahr, so müssen die oberen Partien der Chormauern, in denen diese Türen liegen, spätestens Ende 1130 im Bau gewesen sein. Damals bestand also auch schon der Plan zu wölben.

Die zwischen 1130 und 1127 erbauten, unteren Teile der Chormauern stimmen in der Dekoration und im Material genau mit den oberen Teilen überein; kein Planwechsel ist zu entdecken. Dann fehlt aber auch jeder

Grund zu der Annahme, in diesen drei Jahren sei eine so schwerwiegende, grundsätzliche Änderung wie der Übergang vom Flachdeckbau zur Wölbung vorgenommen worden.

Die oben erwähnten Anzeichen eines Flachdeckplanes müssen also dadurch erklärt werden, daß die Zeit noch in den Anfängen der Gewölbetechnik steht, daß noch keine feste Form für Maße und Sicherung der Gewölbebauten sich herausgebildet hat, und daß ein Baumeister recht wohl die technischen Normen des Flachdeckbaues auch bei einem gewölbten zur Anwendung bringen konnte.

Architekt Der Grundriß des Ostbaues und sein Verhältnis zur Gewölbetechnik ermöglichen uns nunmehr eine *Charakteristik des Architekten:* er ist mit der Tradition des Trierschen Landes fest verwachsen, vereinigt mutig hiermit die wichtige Neuerung der Wölbung, ist in die neue Praxis aber noch nicht so weit eingedrungen, daß er ihre ästhetischen und technischen Folgerungen zu ziehen vermag.

VII. KAPITEL
DIE SCHMUCKTEILE AM OSTBAU

Die Zierkunst der Ostteile bestätigt dieses Urteil. Prüfen wir zuerst den Innen- (I), alsdann den Außenschmuck (II).

I

Bis auf die Kapitäle der westlichen Vierungspfeiler, die beide bei Anlage der spätgotischen Wölbung weggeschlagen wurden (vgl. oben S. 30), hat das

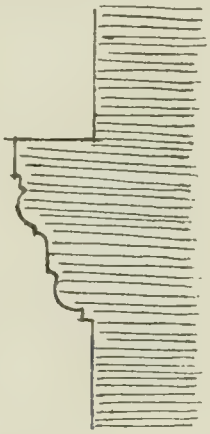
Profile *Innere* seine Schmuckteile bewahrt. Über die einzelnen sei folgendes gesagt:

Die *Profilierung der Bogenansätze* an den Eingängen zu den Seitenchören

Abb. VI besteht aus Platte, flachem Wulst, Stäbchen, flacher Hohlkehle, Stäbchen und flachem Wulst. Der Charakter ist weich und unbestimmt, der Gesamtumriß ein Karnies. Die Profilierung stimmt also den wesentlichen Eigenschaften nach mit der an etwa gleichzeitigen Kirchen überein, wenn sie auch, wie es scheint, in genauer Wiederholung sonst nicht aufzufinden ist.

Chorquadrat Im Hauptchor ist über jedem der Portale, die nach den Seitenchören gehen, ein steiles *Rechteck* in die Wand eingetieft (s. Abb. V), dessen oberer Rand ornamental hervorgehoben ist. Es scheint der Beginn einer Gliederung der Wände zu sein, der die Frage nahe legt, ob denn nicht der ganze Chor ähnlichen Schmuck seiner jetzt so kahlen Mauern getragen habe, oder doch nach anfänglicher Absicht hätte tragen sollen. Trotz Herabschlagen des Putzes bei der Restaurierung im Jahre 1914, und trotz einer Nachschau hinter der

hölzernen Wandbekleidung haben sich jedoch keine Reste und keine Ansätze einer solchen ausgedehnteren Dekorierung gefunden.[1] Diese Rechtecke sind die einzigen Brechungen der weiten Wände in den ganzen Ostteilen. Öffnungen von Logen, wie sie im Dome von Trier, in dem von Verdun und in der Kirche zu Merzig an ähnlicher Stelle angeordnet sind und die später vermauert worden wären, können sie nicht sein: die Mauer innerhalb der Rechtecke steht mit den übrigen in natürlichem und durchgehenden Verband. — Ein Weg zur Erklärung scheint sich nur zu bieten, wenn man daran denkt, daß gerade an diesen Stellen die Chormauer am wenigsten belastet ist. Den westlichen Rand der ausgesparten Rechtecke bildet ja der Vierungspfeiler, vom östlichen Rande aus hat die Mauer den Turm zu tragen: die geringere



VI. St. Matthias. Profil am Eingang der Seitenchöre

Belastung des dazwischenliegenden Mauerstückes wollte der Baumeister, wie es scheint, zum Ausdruck bringen und gelangte so zu dem bescheidenen Ansatz einer Wandgliederung.

Den oberen Rand der Rechtecke begleitet ein seltenes *Ornament,* das einer hingelegten, doppelten Haarflechte gleicht, in die ein Band hineingedreht ist (Abb. 6). Ein so gut ausgeführtes und so geschickt zur Verwendung gebrachtes Zierstück wird der Künstler nicht ohne Erinnerung an Vorbilder geschaffen haben, besonders da die benachbarten Ornamente alle ein etwas naives, täppisches Aussprechen der ornamentalen Grundgedanken beweisen. Es liegt nahe, an eine Nachahmung von St. Castor in Koblenz zu denken, wo es an einem der zu Beginn des 12. Jahrhunderts entstandenen Teile der Westfront sitzt.[2] Außer dem Koblenzer Vorkommen konnte ich das Motiv nur an solchen Bauten finden, die mit Trier in keiner Verbindung stehen.[3]

Pfeilerkapitäle

Abb. 6, 7, 10—12

Die übrigen Zierstücke des Ostteiles sind *Pfeilerkapitäle*, die den Ansatz der Bogen tragen, ein fürs Rheinland recht ungewöhnlicher Ersatz der gebräuchlichen Profilierung. Um den Kopf des Pfeilers sind viereckige Flächen, meistens in Trapezform, gelegt; durch Austiefung dieser Fläche sind Ornamente und ein Rand gewonnen, der rahmenartig die ganze Fläche umzieht.

Diese Art der *Umrahmung einer dekorierten Fläche* am Pfeilerkopf findet sich als stetige Regel in der Lombardei, und zwar gerade an den für Deutschland wichtigsten Plätzen. Und ebensowenig fehlt sie an allen Stationen des Alpenweges aus der Lombardei nach dem Rheinland, an denen die italienischen Steinmetzen gearbeitet haben. Stetig angewendet ist sie am Dome von Chur. Auch der Westbau des Mainzer Domes zeigt sie, wenn auch nur vereinzelt. Es liegt also nahe, auch hier in St. Matthias sie auf italienischen Einfluß zurückzuführen.[4]

Trotzdem dürfte es richtiger sein, hier eigene Erfindung eines deutschen Meisters zu sehen. Bei italienischem Ursprung des Gedankens der Rahmung müßte auch die Einzelbehandlung, nämlich die Dekorierung des Rahmens und das die Fläche bedeckende Ornament italienisch sein. Sie sind aber durchaus deutsch.[5] Der Rahmen ist nicht als flache, glatte Leiste stehen gelassen, sondern, was ich in Norditalien nirgends beobachten konnte, mit einer Reihe dicht aneinander gesetzter Perlen besetzt. Diese der Bauornamentik sonst ganz fremde Art ist Übertragung aus der Edelmetalltechnik, sie ist, wenn wir den Ausdruck wagen dürfen, ein Filigranieren in Stein.

Den Eindruck einer Übertragung aus dem Formenschatze der Goldtechnik verstärken entscheidend die *Ornamente der Füllungen*. Auch diese Erfindungen der Mattheiser Steinmetzen sind aus dem Vorrat der deutschen und italienischen Bauornamentik nicht zu belegen. Aber die flächenhafte Haltung des Reliefs, das Umschlingen der Ranken durch Bänder, das Hinüberwachsen einer Ranke ins benachbarte Feld hinein, die Sorge um hübsche symmetrische Anordnung, das sind alles Dinge, die dem Rankenwerk an Weihrauchfässern und ähnlichen Werken der Kleinkunst eignen. Besonders fällt das Verhältnis der Ranken zu den Blättern und die Gestalt der letzteren ins Gewicht.[6] Die Blätter sind ganz naturfremd, die Eintiefungen in ihnen scheinen nicht ausgemeißelt, sondern mit dem sogenannten scharfen Löffel des Goldschmiedes herausgehoben zu sein. Die Ranken sind viel schwerer und stärker als es die Blätter erfordern, gerade wie bei den Metallwerken der Zeit gegen 1100, wo schon aus technischen Gründen der Nachdruck nicht auf dem Blatt oder der Blüte, sondern auf der Ranke liegt.[7] — Aus Nachahmung eines für andere Zwecke und in anderer Technik entstandenen Vorbildes erklären sich auch

die Inkonsequenzen der Zierstücke. Die Blätter sitzen unorganisch an den Ranken und zur Ausfüllung von Kompositionslücken ist einige Male ein merkwürdig unorganisches Gebilde eingeflickt.

Diesen beiden Pfeilerkapitälen am Arkadenansatz sind diejenigen gleich, die an den Portalen aus dem Querhaus nach den Seitenschiffen hin den Bogenansatz bezeichnen. Sie sind jetzt hinter einer Vermauerung versteckt, jedoch noch soweit sichtbar, daß ein Urteil über ihre Gesamtformen möglich ist.

Dieselbe Entstehung, nämlich freie, aber wenig geschickte Weiterbildung einer Vorlage, zeigt auch das *Kapitäl, das am südöstlichen Vierungspfeiler* den Ansatz des Vierungsbogens bezeichnet. Zugleich gewährt es unmittelbaren Einblick in die Arbeitsweise unserer Bauhütten, besonders über die Behandlung italienischer Musterzeichnungen. Die beiden ersten Viertel des Ornamentes sind Kopie einer italienischen Vorlage. Eine dreisträhnige Ranke mit natürlich herauswachsenden Enden und Blättern, darein verschlungen Tiere, die sich einander verfolgen, diese Tiere in lebendiger Naturalistik und in richtigen Proportionen wiedergegeben, an dem Flügel des Vogels die Anfangsfedern durch ein Querband von den Fahnenfedern geschieden: das sind die Skulpturen von St. Abbondio in Como, von St. Pietro in Ciel d'oro und St. Micchele in Pavia,[8] die auch an früheren Bauten dieser Zentren lombardischer Bauskulptur häufig sind und deren Abbildern wir in Deutschland zu Mainz,[9] zu Quedlinburg und Königslutter begegnen. In den beiden letzten Windungen des Kapitäls aber hören Naturalistik und Leben auf. Als Füllung ist zunächst eine unverhältnismäßig große Löwenfratze verwendet, und für die letzte Windung wurde ein unerklärbares Phantasiegebilde erfunden; statt der Rankenendungen erscheinen hier Knollen. Die italienische Vorlage hatte für die ersten beiden Windungen gereicht, für die zwei letzten erfand der deutsche Steinmetz selbst. Abb. 7, 8

Alle bis jetzt untersuchten Ornamente des Ostbaues zeigten derbe Formen, Kraft, Leben und Wucht. Ganz anders ist das letzte Schmuckstück, *das Kapitäl am nordöstlichen Vierungspfeiler*. Es legt nicht Ranken auf eine sichtbare Unterfläche hin, sondern verbirgt den Grund ganz unter dem Ornament. Statt der urwüchsigen Derbheit sehen wir hier Glätte und Kühle. Nichts Neues ist versucht, es ist nur die übernommene antike Palmette. Die Technik ist die des Kerbschnittes: in eine ebene Fläche ist mit scharfen Kanten die Zeichnung eingetieft. Umrißform und Größe hat es mit den parallelen Stücken des Ostbaues gemeinsam; Technik, Kühle des Charakters und unveränderte Übernahme der Vergangenheit teilt es mit Schmuckstücken, denen wir noch im Langhaus begegnen werden. — Nun sitzt dieser Fremdling unter den Ornamenten des Ostbaues gerade an dem Punkte, wo beim Brande von 1131 Abb. 6

im Inneren die größten Verheerungen angerichtet werden mußten: über diesem Kapitäl fing das Dach Feuer, und da das Gewölbe des Querhauses noch nicht fertig war, mußten auf dieser Seite die herabfallenden brennenden Balken am schlimmsten schaden. Man wird also zu der Annahme gedrängt, daß gerade hier ein Schmuckglied nach dem Brande erneuert werden mußte. Hier mußten die fürs Langhaus gewonnenen neuen Steinmetzen ein beschädigtes Werkstück ihrer Vorgänger ersetzen. — Auffallende Bestätigung finden wir bei diesem Gedankengang durch das im Sakristeianbau angebrachte Ornament. Der Anbau ist in seiner jetzigen Form erst nach dem Brande entstanden. Und auch in ihm ist die naturwüchsige Ornamentik des Ostbauinnern nicht vertreten: sein einziges romanisches Ornament ist dem eben besprochenen Kapitäl des nordöstlichen Vierungspfeilers und denen aus dem Langhause wesensgleich.

Das eine aus dem Gesamtton herausfallende Stück am Nordostpfeiler vermag, als Zusatz von fremder Hand, das allgemeine Bild der Ostornamentik nicht zu ändern: starke Zierlust, die die gewohnten Bahnen verlassen möchte, Anregungen dazu von allen Seiten annimmt und sie in naturwüchsiger Art weiterbildet.

II

Außenschmuck Ost

Abb. II; Abb. 1—3, 13, 14

Die *Außenornamentik von St. Matthias-Ost* bildet ein einheitliches System, das die gesamten Ostteile, Querhäuser und Türme, von einem Egbertschen Rest abgesehen, lückenlos überzieht; sie bildet also einen Beweis für die gleichmäßige Planung der Ostteile.

Breite Eckbänder aus roten Sandsteinquadern, teilweise unter Verwendung des Farbenwechsels, rahmen die Mauerflächen an ihren senkrechten Kanten ein. In die Flächen sind sehr schlanke Bogen aus dunklem Sandstein eingezeichnet. Dort wo der Bogen aus Eckband oder Lisene heraus beginnt, spannt sich von Band zu Band ein zierlicher Bogenfries, dessen Teilbögen doppeltes Profil haben und auf Konsölchen ruhen; sie sind noch nach der älteren Art aus Einzelsteinen gemauert, noch nicht, wie bereits in Maria-Laach, aus der Platte herausgehauen. Den oberen Abschluß bildet ein aus Platte Karnies, Plättchen, Hohlkehle und Plättchen bestehender weicher Fries. Er ruht auf Konsolen, die überall senkrecht über den entsprechenden Konsolen der Bogenfriese stehen. Zu ihm steigen aus den Zwickeln der großen Dekorationsbogen senkrechte Bänder empor. Einzelne Konsolen haben die Steinmetzen reicher ausgestaltet: an der Westwand des nördlichen Querhauses sitzt am Ansatzpunkte der großen Bogen statt der Konsole ein böse glotzendes Tier.

Alle großen und kleinen Bogen treten nur mit ihrer unteren Rundung aus der Wand hervor. An ihrer oberen konvexen Seite ist der Verputz, wenigstens im jetzigen Zustande, bis zu ihrem vorderen Rand vorgestrichen. Von unten her gesehen wird dadurch die zeichnerische Wirkung aller Teile durch Schattenlinie stark gehoben; zugleich werden die Steine vor verwitterndem Einfluß des auf der oberen Kante stehenden Regenwassers bewahrt.

Herkunft

Es bedarf kaum der ausdrücklichen Angabe, daß dieses Dekorationssystem aus der gleichzeitigen Kunst des Rheinlandes oder der benachbarten Gebiete Frankreichs *nicht herzuleiten ist*. Sogar seine Einzelformen sind in dem heimischen Vorrat an Ziermitteln unauffindbar. Die Konsolen der rheinischen und lothringischen Hauptgesimse sind in dieser Zeit schwer und massig, sie erinnern noch an die Enden der auf die Mauer aufgelegten Querbalken des Daches. In St. Matthias aber erscheinen als Gesimsträger zierliche, nicht mehr struktiv wirkende Gebilde, die bereits in einiger Entfernung nur mehr als dekorative Anhängsel des Gesimses empfunden werden. Der Bogenfries hat bei den rheinischen Bauten durch stete Anwendung den Charakter eines Begleiters einer stärkeren, schwer schattenden Linie erhalten. In St. Matthias aber erscheint er freischwebend, und so scharf ist der Unterschied von der rheinischen Auffassung seines Charakters, daß an der konvexen Seite seiner kleinen Bogen der Putz bis in die Zwickel hineingeführt ist. Endlich besitzt das Rheinland nirgend Lisenen von auch nur annähernd so schlankem Wuchs, wie sie hier in St. Matthias emporsteigen.

Zahlreiche Parallelen aber finden diese Einzelelemente und das System als ganzes *in der Lombardei*. Lombardisch ist in St. Matthias der Grundgedanke, glatte Flächen mit einem rein zeichnerisch aufgetragenen Liniennetz zu überziehen. Lombardisch auch die dem deutschen Geiste damals noch so fremde Schlankheit der tragenden Glieder. Es sei hingewiesen auf die überschlanken Proportionen an den Portalen der Dome in Modena und in Verona, auf St. Zeno in Verona und den Dom von Borgo San Donnino, an die Halbsäulen oder Flachbänder an den Ostteilen der Dome in Parma und Verona, an der Apsis von San Zeno, an den Fassaden von San Micchele in Pavia und des Domes von Modena. Die eine oder andere der genannten Kirchen ist einige Jahrzehnte jünger als St. Matthias; die Gesinnung, die diese jüngeren wie die älteren auszierte, ist aber Gemeingut der Lombardei.[10]

Heimisch sind in Italien ferner die nur schwachen Konsolen unter dem Hauptgesims, die Bogenfriese mit Doppelprofil; vor allem aber begegnet uns hier oft, der Mauer vorgeblendet, auf schlankesten Säulen ruhend, jener große Bogen, zwischen dessen Ansatzstellen sich eine Girlande kleinerer Bogen wagerecht einherschwingt. Nebeneinander gereiht dekoriert dieses räum-

lich große Motiv ganze Fassaden und füllt selbst die Längsseiten der Kirche aus. Als typisches Beispiel diene die Westfront des Domes von Modena.[10]

Nonantola Abb. 15

An der Abteikirche *San Silvestro in Nonantola* bei Modena findet sich dieses Schmuckelement aber in einer so ausgeprägten Ähnlichkeit und in einer so ausgedehnten Anwendung, daß man eine direkte Beziehung zwischen St. Matthias und Nonantola schwerlich ablehnen darf.[11] Die Übertragung geschieht auch in diesem Falle so, wie sie in Quedlinburg, Königslutter, Chur, Riddagshausen usw. beobachtet wird, so nämlich, daß die italienischen Formen diesseits der Alpen nicht nach voller Einlebung und nicht in voller Beherrschung verwendet werden. Dieselben Linien, die um Modena durch kräftige Säulen, starkes Vorspringen der Glieder als vorgeblendete Architektur charakterisiert sind, zeigen sich in St. Matthias als ebenes Gespinst, das den Flächen aufgelegt ist. Das Nebeneinanderreihen großer und kleinerer Bogen, das in Modena und Nonantola innerlich begründet ist durch die Steigerung der Apsis von ihren Seiten zur Mitte hin und an der Fassade durch den aufsteigenden Giebel, wird in St. Matthias seiner selbst wegen angewendet, nämlich an der Westseite der Querhäuser, wo für die Höhendifferenz der Bogen kein innerer Grund vorliegt. Eine nur in großen Zügen gehaltene Zeichnung eines Baues aus der Emilia ist über die Alpen gekommen und nicht ihrem Wesen nach aufgefaßt, sondern mit allen ihren Zufälligkeiten auf den deutschen Bau angewendet worden. Da es sich aber bei der gebenden Kirche um einen Ziegelbau, bei der empfangenden einen aus Naturstein handelte, so brachte man bei dem letzteren reichere Detaillierung des einzelnen an.

Nicht nur von einer Beeinflussung durch Modeneser Formen im allgemeinen, sondern auch von einer solchen durch Nonantola im besonderen konnten wir deswegen sprechen, weil seiner ranglichen und zeitlichen Stellung nach San Silvestro zu einer solchen Fernwirkung nach Deutschland wohl befähigt ist.[12] Die Abtei streitet mit Monte Cassino damals um die erste Stelle unter den italienischen Benediktinerklöstern; sie besitzt die jetzt noch viel verehrte Grabstätte des römischen Märtyrers Silvester; Prior Placidus von Nonantola hatte durch seine Schrift „De honore ecclesiae" eines der wichtigsten Literaturstücke im Investiturstreit geschaffen und dadurch den Namen seiner Abtei gerade in Trier, wo man 1127 noch scharf auf kaiserlicher Seite stand, allgemein bekannt gemacht. Begonnen ist ihre Kirche sechs Jahre vor St. Matthias; der Bau ging sehr schnell voran; und da sie kaum eine Baufuge, geschweige denn eine Planänderung verrät, so muß ihr Plan 1121 bereits fertig vorgelegen haben.[13] — Denselben Einfluß der berühmten lombardischen Abtei zeigt die gegen 1140 begründete Kirche von

Klosterneuburg, wo damals noch Benediktiner wirkten. Wenn bei ihr außer dem Bogenfries zwischen den Ansatzpunkten der großen Bogen noch ein zweiter, tiefer ansetzender Bogenfries zwischen den Halbsäulen einhergezogen ist, so liegt das an den Notwendigkeiten, die die zu dekorierende Fläche, eine basilikale Schauseite, auferlegte.

Die früher bekannten Äußerungen italienischen Einflusses auf deutsche Bauornamentik beziehen sich auf Friese, Kapitäle, Fensterumrahmungen, Säulen, Säulenlöwen, also auf Einzelglieder. St. Matthias tritt als neuartiges Glied dazu: es zeigt eine ganze Wandaufteilung, ja sogar die eines ganzen Ostteiles, geleitet durch italienische Gedanken.[14]

Einen wesentlichen Zug hat die nunmehr erörterte Außenornamentik mit dem Schmuck des Innern von St. Matthias-Ost gemeinsam: reiches Zieren bei Bestehenlassen der großen Fläche. Zwischen derb und fein, zwischen kühl und aufgeregt sich zu entscheiden, war hier im äußeren keine Gelegenheit, da es sich nur um Profile, niemals um figurale Plastik handelte. Der Gesamteindruck, den wir am Schluß des ersten Absatzes über die Zierweise des Ostteiles erhielten, brauchen wir nach dem Studium des Äußeren also in nichts zu ändern.

VIII. KAPITEL

SAKRISTEIBAU UND CHORTÜRME. ABSCHLUSS DES OSTBAUES

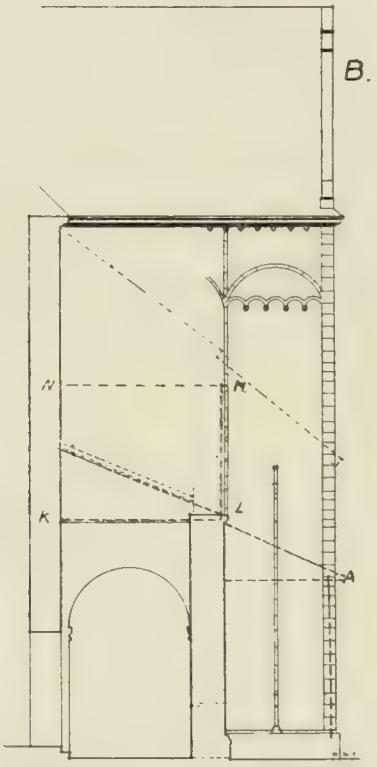
I

In die Ecke zwischen nördlichem Chorturm und nördlichem Querhaus ist ein kleiner, fast schmuckloser Bau eingelegt, dessen beide Stockwerke durch eine Wendeltreppe verbunden sind, die in einem nach Osten hinausspringenden Halbturm emporführt. Das ursprünglich leicht übersichtliche Gebäude ist durch Einbau eines Teiles der spätgotischen Reliquienkapelle in sein Obergeschoß so kompliziert geworden, daß eine Beschreibung an dieser Stelle unerträglich zeitraubend wäre. Ich beschränke mich daher auf die Bemerkung, daß seine Bauformen und seine Zierglieder, soweit sie nicht offenbar spätgotisch sind, der romanischen Periode angehören, und daß das einzige romanische Zier-Kapitäl, im unteren Geschosse befindlich, im Innern der Kirche mit den Ornamentformen des Langhauses und mit dem Kapitäl des nordöstlichen Vierungspfeilers übereinstimmt, von allen übrigen Zierformen des Ostbaues aber scharf abweicht.

Romanische Sakristei

Abb. 1, 2; Abb. I, II

Seiner Lage und seinem Umfange nach kann der Einbau nichts anderes als eine *Sakristei* gewesen sein. Gerade an der Nordseite der Kirche, und nicht in unmittelbarer Verbindung mit den Klostergebäuden ist eine Sakristei wohl deshalb hier errichtet worden, weil von hier aus auch die beiden Nebenkirchen besorgt werden konnten, die damals schon nach Norden hin vor der Abteikirche lagen, die Maternuskirche nämlich und eine alte Quirinuskapelle. Auch als *Schatzkammer* mag sie, wenigstens in ihrem oberen Ge-



VII. St. Matthias. Schnitt durch den ersten und den zweiten romanischen Sakristeibau. Dachlinie von I: AL und die Fortsetzung davon. Dachlinie von II: Über MN

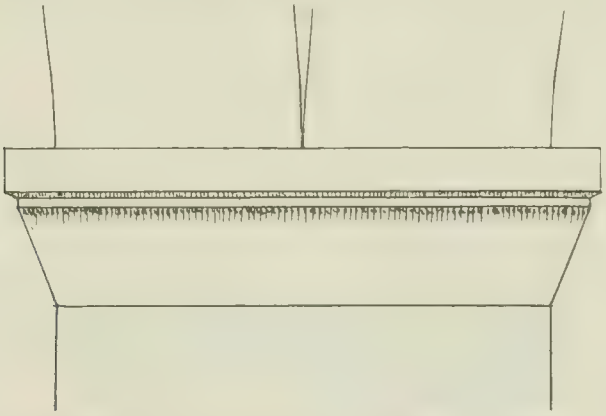
schosse, Verwendung gefunden haben; die kleinen Fenster, die sogar zu dieser Weite erst in spätgotischer Zeit gebracht sind, weisen darauf hin, und für einen Wächter war ein vor dem spätgotischen Umbau leicht zugänglicher Raum im Obergeschoß wie geschaffen.

Erste romanische Sakristei Abb. VII

Aus der ersten Inventio st. Matthiae kennen wir bereits einen Sakristeibau, der an dieser Stelle lag (siehe S. 16). Er *verbrannte* jedoch zum größten Teile oder auch ganz bei dem Unglück des Jahres 1131, an seiner Stelle wurde der *jetzige* errichtet.

Jener erste niedergebrannte Sakristeibau reichte mit seinem Dachanstoß nur bis zu der Linie A L, Abb. VII, ließ also den Schacht zwischen Ostmauer des Querhauses und Ostturm bis auf ein niedriges, bei der benannten Linie beginnendes Pultdach vollkommen frei liegen. Wir sehen dies daran, daß am Grunde des Schachtes, der jetzt ja durch den erhöhten romanischen Sakristeibau überbaut ist, noch eine Vorrichtung sich findet, um das Regenwasser von dem bei Reparaturen schwer zugänglichen Pultdächlein abzufangen, eine der Westwand des Turmes angelegte, von innen nach außen abwärts verlaufende Steinleiste.

Aber auch dieser erste Sakristeianbau war im Jahre 1127 noch nicht geplant, wurde vielmehr *erst etwa 1130* an die bereits stehenden Mauern angelehnt. Das in seinem Innern den Kirchenmauern entlang laufende, gerade



VIII. St. Matthias. Kämpferprofil vom Fensterpfeiler am Südostturm

wie an den sichtbaren Außenteilen der Kirche behandelte Dekorationssystem verrät es.

Welcher Meister den ersten, welcher den zweiten romanischen Anbau errichtete, wird der Schluß des folgenden Teiles ergeben. (Kap. XV.)

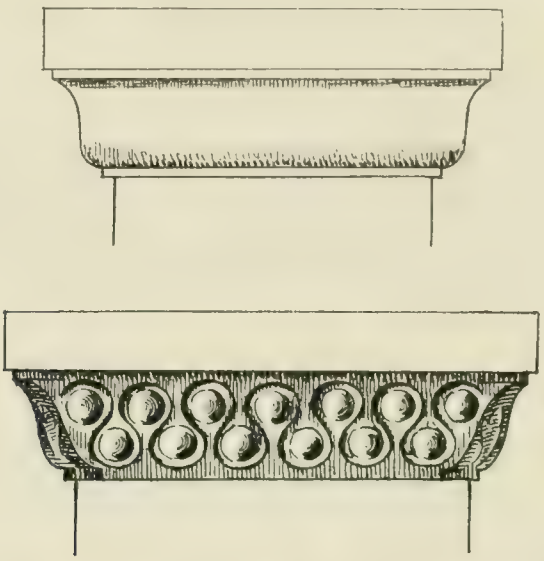
II

Zeit der Türme

Ein gründlicher Kenner von St. Matthias[1] hat die Vermutung ausgesprochen, die Türme seien mit dem nach Westen anstoßenden Teile der Chorwand *nicht gleichzeitig*. Veranlassung dazu gab eine senkrechte Fuge, die er in der südlichen und in der nördlichen inneren Chorwand dort sah, wo die Westmauer der Türme anfängt. Bliebe diese Möglichkeit bestehen, so wäre die ganze Planeinheit des Ostbaues und seine gesamte in den vorhergehenden Kapiteln aufgestellte Schulzuweisung in Frage gestellt. — Aber

jene Fuge bestand, wie sich bei der Erneuerung des Bewurfs im Inneren des Chores zeigte, nur an der Oberfläche. Sie beruhte darauf, daß die in Kapitel VII, 1 erwähnten eingetieften Rechtecke durch Ausmauerung in eine Ebene mit der sonstigen Wandfläche gebracht waren. Nach Ausbrechen der Vermauerung und Bloßlegung der rechteckigen Eintiefung zeigte sich in den inneren Mauerschichten keine Fuge mehr.

Abb. 1 Andere Beobachtungen führten zu dem Verdachte, *nur die unteren Teile* der beiden Türme seien einander gleichzeitig. Die beiden oberen Stockwerke des nördlichen entstammen erst einer weit späteren Zeit und seien vielleicht erst unter Abt Trinkler (etwa 1630) emporgeführt worden, freilich unter Nach-

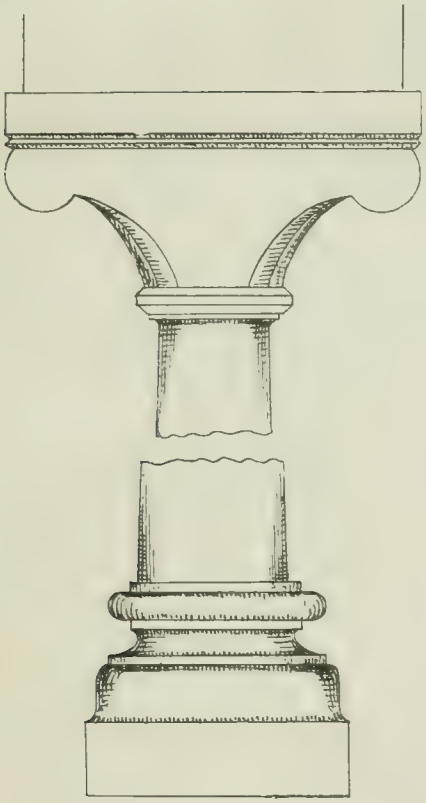


IX. St. Matthias. Kämpferprofil und Dekoration von den Fensterpfeilern am Nordostturm

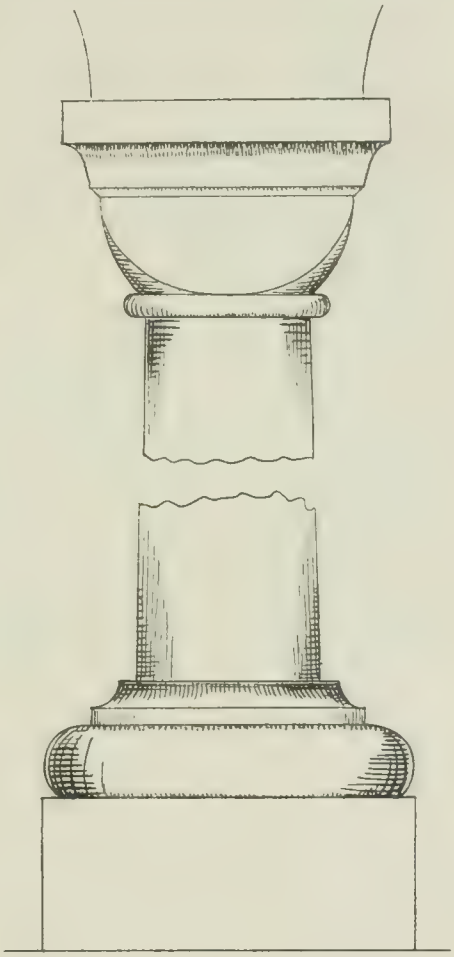
ahmung romanischer Formen.[2] — Die Vermutung ist unbegründet. Es ist zunächst sicher, daß der *südliche* Turm gleichzeitig mit den übrigen Ostteilen erbaut wurde. Er hat unter dem Stockgurt des Glockengeschosses einen dem
Abb. 16 12. Jahrhundert angehörigen Bogenfries, und die Zwischensäulen der Doppelfenster haben Würfelkapitäle, ohne jeden weiteren Schmuck, so daß sie nicht mehr gegen Ende des Jahrhunderts angesetzt werden können. Ohnehin läßt es sich von vorneherein erwarten, daß gerade dieser an das Claustrum anstoßende Turm, dessen Bau die klösterliche Ruhe mehr als der aller anderer Kirchenteile stören mußte, auch möglichst bald fertiggestellt worden ist.

Da nun der südliche Turm ganz mit der ersten Bauperiode der Kirche gleichzeitig ist, so ist es undenkbar, daß der *nördliche* Jahrhunderte hindurch

niedriger gelassen sei. Dazu tragen die ziemlich zahlreichen Ornamente seines oberen Geschosses offenbar rein romanischen Charakter; eine solche Nachahmung mittelalterlicher Formen wäre dem beginnenden 17. Jahrhundert unmöglich gewesen. — Freilich gibt Cerdo eine Mitteilung von einem Turmbau Abb. IX, X



X. St. Matthias. Fenstersäule des Nordostturmes



XI. St. Matthias. Fenstersäule des Südostturmes

unter Abt Trinkler, die offenbar zu der eben erwähnten Annahme später Entstehung des oberen Turmteiles geführt hat: „(Trinkler abbas ...) anno 1637 turrim sancti Quirini aedificavit."[3] Der Nordostturm trüge hier also den Namen des heiligen Quirinus; das ist aber eine Bezeichnung, die nirgends in den Quellen einen Beleg findet. Sie kann nur bezogen werden auf die nördlich von der Kirche stehende Quirinuskapelle, einem kleinen gotischen Zen-

tralbau, und auf seine barocke Turmhaube, die ihrer schweren Kurve nach aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, also aus Trinklers Zeit, herrühren kann.

Unleugbar ist beim Nordturm allerdings eine Differenz in der Ornamentierung zwischen dem unteren Geschoß einer- und den beiden oberen anderseits. Aber eine ähnliche Disharmonie fällt auch am südlichen Turme auf, hier wie dort begründet in der Eigenart des Dekorationssystems der gesamten Ostteile. Dessen dünne Linien wirkten bereits auf dem unteren Stockwerke außerordentlich zart und zeichnerisch; sollte das ganze System aber in einem zweiten Stockwerke wiederholt werden, so wurde sein durchaus unarchitektonischer Charakter zu sehr empfunden. — Es besteht also kein Grund zu der Annahme, der nordöstliche Turm sei aus dem gesamten Kirchenbau herauszulösen.

Unterschied der Türme

Abb. 1, 16, 17

Indessen lehrt eine genauere Untersuchung doch, daß er innerhalb der gesamten Bauzeit *einer späteren Epoche* angehört. Zunächst zeigt er gegenüber dem südlichen eine gewisse Vernachlässigung und Eilfertigkeit des Arbeitens, die besonders deswegen auffällt, weil gerade er mehr in der Öffentlichkeit liegt als sein südlicher Genosse. Während die unteren Stockwerke bei beiden vollkommen gleich sind, hat das mittlere des nördlichen eine schlechtere Eckquaderung als das des südlichen Turmes, und es entbehrt ganz des Bogenfrieses, der dort so sorgfältig ausgeführt ist. — Den Grund des Unterschie-

Abb. IX

des offenbart uns ein sehr charakteristisches Ornament, das im obersten, dem Fenstergeschoß, an dem die Doppelfenster trennenden Pfeiler die Kapitällinie bezeichnet. Es ist ein der Rüsche ähnliches Band, das der rheinischen Zierkunst vollkommen fremd ist und daher am ganzen Ostbau und am Langhaus von St. Matthias nicht vorkommt. Erst der Turmaufbau im Westhaus, wo wir eine neue Schule beobachten werden, hat dieses und ähnliche Zierstücke. Es lehrt uns also, daß der Nordturm zunächst unvollendet liegen blieb, weil man wichtigere Teile des Baues eher zu fördern hatte, und daß man an ihn erst während der Errichtung des Westturmes wieder heranging. Noch jetzt ist die Linie, bis zu der er zuerst nur emporgeführt wurde, daran zu erkennen, daß etwa 1,80 oberhalb des unteren Stockgurtes ein Wechsel in der Eckquaderung und ein kleiner Mauerabsatz liegt.

III

Abschluß des Ostbaues

Die *Ostteile* von St. Matthias, deren Erörterung wir hiermit beendet haben, wurden, in Befolgung einer allgemeinen mittelalterlichen Gewohnheit, *fertig aufgeführt und bedacht* sowie wahrscheinlich auch in gottesdienstlichen Gebrauch genommen, ehe man das Langhaus in Angriff nahm. Denn die Licht-

gadenmauern haben mit den Westmauern des Querhauses an keiner Stelle Verband; im Gegenteile sieht man im Dachraume der Seitenschiffe, am östlichen Ende der Hochwand, pfeilerartige Vorlagen von 0,14×0,25 m Grundriß, die offenbar bestimmt sind, der Hochwand eine breitere Anstoßfläche an die früher bereits bestehende Querhausmauer zu geben. Spuren eines Noteinganges zum Querhause liegen genau an der Stelle, wo ein solcher Eingang der Laien das klösterliche Leben, den Gottesdienst und den Bau des Langhauses am wenigsten stören konnte, nämlich in der Ecke zwischen Langhaus und nördlichem Querhaus, in der Mauer des letzteren.

Die vorläufig in Gebrauch genommenen Ostteile waren, wie wir sahen, für eine gewölbte Decke berechnet. Aber in der Zeit ihrer einstweiligen Benützung werden sie eine solche noch nicht getragen haben. Das Chor allerdings, auf dessen Seiten die schweren Türme standen, konnte gewölbt werden, und Vorkehrungen für eine Notdecke sind in seinem Dachraum auch nicht zu entdecken. Aber die schwachen westlichen Vierungspfeiler ohne Widerlager von Westen her dem Drucke einer Vierungswölbung auszusetzen, wäre mehr als kühn gewesen. Ehe genügende Teile der Langhausmauer standen, wird man also die von vornherein angebrachten wenigen Einlegelöcher von Balken im oberen Rande seiner Mauer zur *Anbringung einer Notdecke* benützt haben. Es muß, da die Brandschäden auszubessern und noch ein Teil der Mauern vom Querhaus aufzuführen waren, etwa im Jahre 1133 gewesen sein.

Eine Behandlung der *Grundrißproportionen* des Ostbaues, die recht schwierige Aufgaben stellt, würde auf die Egbertsche Kirche hinführen und kommt daher hier nicht in Frage.[4]

ZWEITER TEIL

DAS ROMANISCHE LANGHAUS

IX. KAPITEL

DAS ROMANISCHE GEWÖLBE DES MITTELSCHIFFS

Das dreischiffige basilikale Langhaus von St. Matthias hat zahlreiche Abänderungen seiner Urformen erlitten. Die romanischen Lichtgadenfenster sind in der Spätgotik durch die jetzigen größeren Öffnungen ersetzt worden; die jetzigen Fenster der Seitenschiffe sind barock. Diese und andere kleinere Fragen werden uns später beschäftigen; was vor allem gewonnen werden muß, ist, nachdem die Spätgotik dem Mittelschiff ein reiches Gewölbe gab, Klarheit über die ursprüngliche Eindeckung des Mittelschiffs. Die Seitenschiffe haben noch ihre erste Deckung, durch Jochbogen getrennte rippenlose Kreuzgewölbe.

I

Flachdecke

Das *Innere des Langhauses* von St. Matthias bietet den typischen Anblick der rheinischen Flachdeckkirche. Haupt- und Nebenpfeiler sind nicht differenziert, um die Pfeiler kröpfen sich am Arkadenansatz die Profile ganz herum, so daß die in Speyer, Mainz und Laach vom Sockel zur Decke durchlaufenden Vertikalen nicht zustande kommen. Die Hochwand hat das Stadium vollständigen Ungebrochenseins, das St. Pantaleon und Niederlahnstein aufweisen, kräftig überwunden: die pilasterartigen Bänder steigen über jeden der Arkadenpfeiler auf, verleihen der Wand Gliederung und einen gewissen Grad von Plastizität und verschwinden in der Höhe endlich unter dem spätgotischen Gewölbe. Wir kennen diese Wandbänder aus St. Ursula und aus dem späteren St. Castor: am oberen Abschluß des Lichtgadens, der jetzt durch das später eingesetzte Gewölbe unserem Blicke entzogen ist, müssen sie einen Fries aus Blendbogen tragen, wie wir ihn in St. Ursula sehen. Nicht ausgeschlossen ist auch, daß ihre jetzt unsichtbaren Fortsetzungen dort oben über dem Gewölbe in rechtwinkligem Anstoße ohne weitere Dekoration, an der Oberkante des Lichtgadens enden. Auf jeden Fall scheint es, daß sie fürs Auge die Vorbereitung auf eine Flachdecke zu bilden bestimmt sind.

Es ist daher selbstverständlich, daß man St. Matthias seinen festen Platz in der Reihe der rheinischen *Flachdeckbasiliken* angewiesen hat: der Bau gilt als eines der Beispiele jenes konservativen Zögerns, das die rheinische Baukunst der aus Speyer kommenden Einladung zum Gewölbebau entgegengesetzt hat.[1]

Wir besitzen auch *eingehende Darstellungen* von St. Matthias mit seiner flachen Decke. Ch. W. Schmidt,[2] der als erster die Kirche aufnahm, teilt mit, daß sie in ihrem ursprünglichen Zustand, vor Einbrechen der jetzigen spätgotischen Fenster, im Lichtgaden eine Reihe von 16 kleineren Fenstern besaß. Auf Schmidts mit genauen Maßen versehene Mitteilung war Gall angewiesen, als er eine zeichnerische Rekonstruktion der Hochwand von St. Matthias unternahm.[3] Notwendigerweise gelangte er zu der Ansicht, daß die über den Arkadenpfeilern aufsteigenden Wandbänder über dem Gewölbe nicht in Blendbogen auslaufen; er läßt sie vielmehr rechtwinklig mit dem oberen Mauerrand zusammenstoßen, so daß nach seiner Rekonstruktion unmittelbar auf ihnen fürs Auge die flache Decke ruht. Im Gegensatz zu Gall haben Dehio-Betzold offenbar Gelegenheit gehabt, St. Matthias selbst zu sehen. Jene Wandbänder erschienen ihnen doch etwas zu stark, als daß sie nur als dekorative Wandgliederung bestimmt gewesen sein sollten. So kommt das „Handbuch der kirchlichen Baukunst" auf Grund dieser Wandbänder zu der Ansicht, dem ersten Plane nach sei die Kirche als gewölbte Basilika gedacht gewesen: jedes dieser Wandbänder habe einen Jochbogen tragen sollen, die Jochzahl sei also gleich der Arkadenzahl, und der Jochgrundriß rechteckig gedacht gewesen: eine Kirche nach Art des Laacher Gewölbesystems habe entstehen sollen. Doch während des Baues schon sei dieser Plan verlassen worden, die Kirche habe Flachdecke erhalten; jene Wandbänder, zuerst als Gewölbeträger bestimmt, seien nunmehr als dekorative Wandgliederung bis zur oberen Mauerkante emporgeführt worden.[4]

Dehio und Gall gehen auf Grund der Schmidtschen ersten Ausgabe der Kirche also zusammen in der Anerkennung der flachen Decke, entfernen sich aber da voneinander, wo sie von dem ursprünglichen Zweck der Wandbänder sprechen. Vielleicht gelangen wir zur Entscheidung, wenn wir die Untersuchung auf dem Dachboden der Kirche über dem spätgotischen Gewölbe weiterführen.

II

Über dem Gewölbe aber finden wir überhaupt keine Fortsetzung jener Wandbänder. Und bei näherem Durchforschen des Dachraumes gesellt sich zu diesem ersten Widerspruch gegen Flachdecke eine ganze Reihe weiterer. Der Gewölberaum von St. Matthias spricht eine ganz andere Sprache als das

Dachraum Abb. V

Innere der Kirche; er drängt zu dem Schluß, die Kirche habe nie eine Flachdecke getragen, sondern sei von Anfang an gewölbt gewesen.

Gliederung der Oberwand

Es fehlen zunächst, wie eben berührt wurde, die *Fortsetzung der Wandbänder*; und da die Gewölbesäcke gestatten, die Lichtgadenmauer bis auf 2,40 m unter ihrer oberen Kante zu sehen, so erkennen wir auch, daß sie bis zu dieser Tiefe hinab *jeder Gliederung entbehrt*. Diese obersten Wandteile müßten bei einer Flachdecke zum inneren Kirchenraum gehört haben, — und eine große rheinische Abteikirche von etwa 1135 könnte sie *nicht* ohne obere Gliederung gelassen haben.

Der Vorsicht halber müssen wir die Möglichkeit in Erwägung ziehen, ob nicht eine Gliederung, bestehend aus oberen Endigungen der Wandbänder, ursprünglich wohl vorhanden gewesen, im Laufe der Zeit aber entfernt worden sei. Den Weg jedoch können wir nicht verfolgen. Es lag nie eine Veranlassung vor, zur Glättung der ja doch nicht sichtbaren oberen Hochwand nach dem Einziehen des spätgotischen Gewölbes eine so kostspielige Arbeit vorzunehmen. Außerdem hätten sich die schweren, in die Mauer eingebundenen Quaderpilaster nicht wegschlagen lassen, ohne irgendwelche Spuren in der Wand zurückzulassen. — Wir erproben auch den Gedanken, ob nicht dieser obere, gliederungslose Mauerteil ein Aufsatz der Spätgotik sein könnte. Aber an der äußeren Dachkante des Mittelschiffes läuft der romanische Fries: die Spätgotik hätte diesen bei einer Aufhöhung der Lichtgadenmauer nicht mit hinauf genommen. — Ein dritter Weg endlich, trotz des Fehlens einer Wandgliederung im oberen Lichtgaden die Flachdecke zu retten, wäre der Gedanke, erst die Spätgotik habe jene Wandbänder unterhalb des spätgotischen Gewölbes geschaffen, und zwar als Vorbereitung für die Rippenansätze. Jedoch auch bei diesem Versuch müssen wir umkehren. Gewiß hat die Spätgotik beim Einwölben von romanischen Kirchen, wenn sie ihre Rippen nicht ohne weiteres aus der glatten Hochwand herauswachsen lassen wollte, oft genug Wandvorlagen angebracht. Aber das waren dann Gebilde aus ihrem eigenen Geiste, Dreiviertelsäulen oder auch Säulenbündel. Die schweren Wandvorlagen von St. Matthias zu schaffen, ist dem spätgotischen Geiste so unmöglich gewesen, daß Gall sie ohne weiteres in seine Rekonstruktion aufgenommen hat. Und für Dehio waren sie so unzweifelhaft romanisch, daß er ihrer Erklärung wegen sogar vermutete, in St. Matthias ein zweites Vorkommen der sonst nur durch Maria-Laach vertretenen Wölbung einfacher Travée gefunden zu haben. Nehmen wir aber der Sicherheit halber auch einmal das Unmögliche an, die Wandpilaster seien erst durch die Spätgotik eingelegt worden. Dann müßte die ursprüngliche Kirche ohne jede Wandgliederung gedacht werden. Und das ist bei einer rheinischen Kirche,

die von einer reichen Abtei als Wallfahrtskirche erbaut wurde, im 12. Jahrhundert schwer denkbar.

Rücksichten auf die Wandgliederung also haben in uns die Überzeugung von einer flachgedeckten Matthias-Basilika entscheidend erschüttert. Zu dem- Bewurfreste
selben Ereignis drängt uns die *Beobachtung des Bewurfes*, den die Hoch- Abb. V
wand im Gewölberaume trägt.[5] Auf Grund unserer anfänglichen Überzeugung von einer Flachdecke erwarten wir über dem Gewölbe einen für Innenansicht bestimmten, sorgfältigen Wandputz, der durch die Wölbungsarbeiten der Spätgotik selbstverständlich beschädigt sein, dessen Reste sich aber im großen und ganzen über die Wand gleichmäßig verteilen müßten. Statt dessen haben die Mauern durchweg einen dünn angeworfenen, niemals glattgestrichenen Mörtelbewurf, der nicht für Innenansicht bestimmt gewesen sein kann. Sieben Stellen der Mauer aber machen eine Ausnahme. Sie haben einen dick aufgetragenen, sorgfältig glattgestrichenen weißen Putz, auf dem in starken roten Linien eine Quadrierung aufgemalt ist: *diese* Teile der Mauerfläche sind einmal vom Kircheninnern aus sichtbar gewesen. Die Eintragungen auf Abb. V zeigen Lage und Begrenzung dieser Flächen. Man sieht, daß sie nur über dem zweiten, vierten, sechsten Pfeiler liegen, daß über den anderen Pfeilern aber jede Spur dieses schönen Putzes fehlt. Man sieht ferner, daß sie ihre höchste Erhebung immer genau über dem Pfeiler haben, daß sie sich hier bis zu 0,80 m der Maueroberkante nähern, und daß sie von dieser höchsten Erhebung aus allmählich in die Gewölbetiefen hinabsteigen, einige sogar als Bogen eines Kreises gestaltet. — Es ist unmöglich, Putzreste von solcher Gestalt und von solcher Lage anders zu erklären denn als Zeugen für das anfängliche Vorhandensein eines Kreuzgewölbes. Wir müßten uns sonst einreden, ein geradezu wunderbarer Zufall oder die Tücke schalkhafter Maurergesellen habe von dem gleichmäßigen Putz der Flachdeckkirche ausgerechnet *diese* Teilflächen stehen lassen, um späteren Jahrhunderten das Märchen einer Gewölbekirche weiszumachen.

Wir suchen auf dem Gewölbeboden endlich noch nach den *Spuren der romanischen Lichtgadenfenster*. Gall hat nach den Schmidtschen Angaben bei- Fenster
derseitig eine Reihe von sechzehn kleinen Fenstern rekonstruiert. Sie stehen zu je zweien zwischen jedem Paar der Wandpilaster, eine Fensteranordnung, die bei der Flachdecke ermöglicht ist. — Was wir aber in Wirklichkeit von Resten früherer Fenster nur finden, zeigt Abb. II. Die untere Grenze der Lichtöffnungen, die jetzt selbstverständlich teils vermauert, teils in den spätgotischen Lichtgadenfenstern aufgegangen sind, läßt sich allerdings nicht feststellen. Das noch Erkennbare genügt aber, um zu zeigen, daß immer zwei Fenster als Paar nahe beieinander stehen, und zwar stets in einem der

erhaltenen Reste von Innenputz, an den Stellen also, wo das Kreuzgewölbe an der Hochwand emporsteigt. Keine Fensterspuren aber sind zu entdecken über den Arkadenpfeilern 3, 5, und 7, also da, wo das Kreuzgewölbe auf die Gewölbeträger sich herabneigt.

Ein Symptom von Flachdecke allerdings fällt jedem Besucher des Dachraumes sofort auf. Es ist eine Reihe von *Balken-Einlegelöchern*, die sich etwa 0,75 m unter der Mauerkante von einem Ende des Schiffes bis zum andern hinzieht. Mancher möchte sie vielleicht als Einsatzstellen für Balken einer früheren Dachkonstruktion auffassen; vorsichtiger aber erscheint es, in ihnen die Löcher zum Einlegen der Balken einer Holzdecke zu sehen. — Wir erkennen aber bald, daß mit ihnen ein Beweis für Flachdeckung nicht gefunden ist. Die Zwischenräume zwischen Loch und Loch messen durch die ganze Kirche hin 2,90 m bis 3,10 m. Für die Tragbalken einer endgültigen Decke über einem Schiff von fast 9 m Breite ist eine solche Distanz aber technisch zu groß, wie denn in der Tat die Balken von St. Godehard, St. Michael usw. nur etwa 1,20 m voneinander entfernt liegen. Ebenso entscheidend ist, daß die drei westlichen Löcher der südlichen Reihe um etwa 0,20 m höher liegen als die übrigen. Für eine *endgültige* Flachdecke diese Löcher in Anspruch zu nehmen, gelingt also nicht. Sie müssen von einer Notdecke herstammen. Und da die Löcher nicht durch Heraushauen bereits eingesetzter Steine, sondern gleich mit dem Aufmauern hergestellt sind, so liefern sie uns noch den Beweis, daß man beim Bau der Hochwand nicht gleich wölben wollte, sondern eine Notdecke vorsah. In die chronologische Baugeschichte der Kirche wird diese Beobachtung einzureihen sein.

Gewölbe

So hat uns denn die Untersuchung des Gewölberaumes zu der Überzeugung gebracht, daß die Kirche ein romanisches Kreuzgewölbe besaß und niemals, abgesehen von einigen Jahren einer Notdecke, flachgedeckt war. Dieses Gewölbe hatte keine Schildbögen, glich also hierin den Gewölben im Mattheiser Ostbau und denen in den Querhausflügeln von Maria-Laach, die ja ebenfalls ohne Schildbögen an die Gewölbe der Vierung anstoßen. Sie waren nicht in die Hochwandmauer eingelegt. Ob sie hierdurch eine mehr oder minder seltene Ausnahme von der Gewölbetechnik der ersten Wölbungskirchen bilden, läßt sich nicht sagen, da hierauf noch kaum geachtet ist. Jedenfalls aber entspricht diese Art dem Standpunkt der beginnenden Gewölbetechnik, sich vor allem auf die Jochbogen zu verlassen. Zugleich erklärt sich hierdurch, warum schon bald nach Vollendung der Kirche die Hochwand an den Hauptpfeilern auszuweichen begannen, ein Übelstand, dessen Folgen wir auf den Seitenschiffgewölben noch konstatieren werden.

Mit dem Ergebnis einer Wölbung vereinen sich nun ausgezeichnet diejeni-

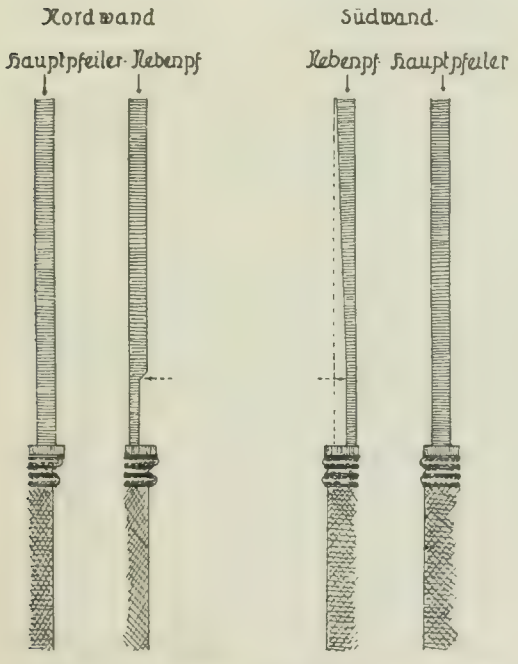
gen der Wandbänder im Innern der Kirche, welche über dem ersten, dritten, fünften Arkadenpfeiler aufsteigen. Wie aber auch über den *Neben*pfeilern Wandbänder derselben Art aufsteigen können, ist unverständlich: sie mußten mit ihrer oberen Endigung ja in die Schildflächen des Gewölbes hineinstoßen. Es bleibt zur Lösung dieses Widerspruches nur möglich, im Schiff der Kirche nunmehr *eine neue, eindringendere Untersuchung der Wandbänder anzustellen.*

III

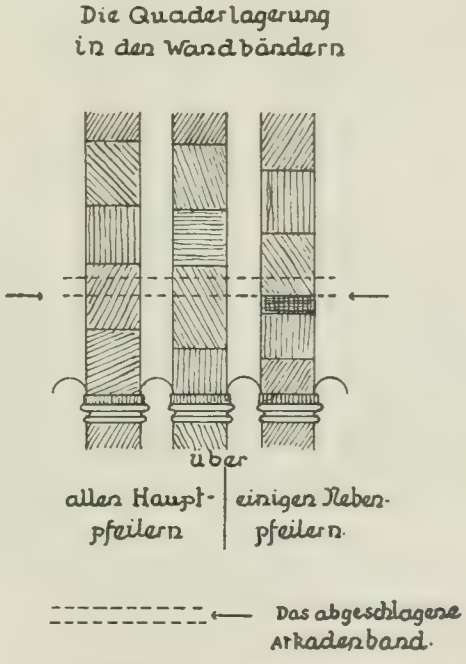
Romanische Gliederung der Hochwand

Tun wir dies zunächst bei denen der Nordwand. Wir bemerken jetzt, daß die Bänder über den Hauptpfeilern sich von den übrigen *unterscheiden*. Sie steigen bis zum Ansatz des spätgotischen Gewölbes in stets gleicher *Stärke* auf, und zwar in einer Auskragung von etwa 0,30 m aus der Wand. Die Wandpilaster über den Nebenpfeilern aber — wenn wir der Kürze halber diesen Ausdruck des Gewölbebaues jetzt schon zur Anwendung bringen dürfen — haben da, wo sie auf den Pfeilerprofilen aufstehen, einen Vorsprung vor die Wand von nur 0,10 m; nachdem sie in dieser Stärke etwa 2,40 m in die Höhe gelaufen sind, tritt eine stärkere Vorkragung ein, durch die sie auf das Maß des Her-

Abb. 18, 19, 22; XII



XII. St. Matthias, Hauptschiff: Haupt- und Nebenpfeiler mit den auf ihnen ansetzenden Wandbändern; von der Seite gesehen



XIII. St. Matthias, Hauptschiff: Quaderlagerung der Wandbänder; von vorn gesehen

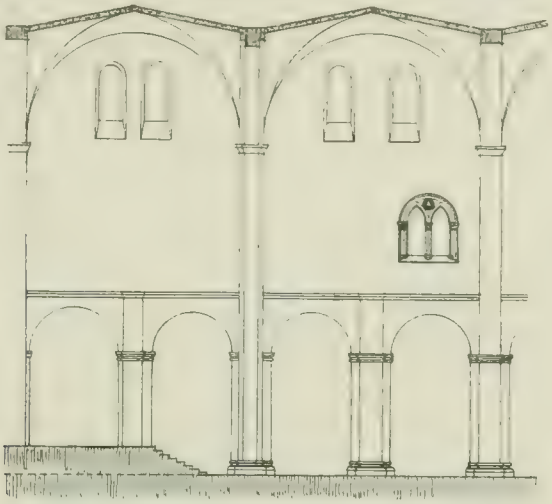
ausstehens der übrigen Pilaster kommen. Von diesem Punkte an laufen sie in gleicher Stärke bis zum gotischen Gewölbe hinauf. Die Beobachtung der
Abb. 18, XII *Südwand* zeigt dasselbe, nur mit einer kleinen Variante. Auch hier haben die Pilaster über den Hauptpfeilern überall die gleiche Stärke, auch hier setzen die über den Nebenpfeilern stehenden Wandbänder in weit geringerer Stärke an, um diese bis zur Höhe von 2,40 m beizubehalten. Auch sie gewinnen die Stärke der Pilaster über den Hauptpfeilern, erreichen diese volle Stärke jedoch nicht, wie es an der Südwand geschah, in plötzlicher Vorkragung, sondern in langsamem Anlauf.

An denjenigen Stellen, wo die Wandpilaster über den Nebenpfeilern vom schwächeren zum stärkeren Ausmaß übergehen, tragen sie *Narben*, was um so mehr auffällt, als die unterhalb dieser Stellen gelegenen Teile vollkommen glatt sind. Man sieht, daß an diesen Punkten etwas nachträglich weggeschlagen worden ist. Nun fällt uns auch ins Auge, daß gerade auf diese Stellen ein wagerechter Streifen stößt, der in der ganzen Ausdehnung des Langhauses an der Nord- wie an der Südwand von Westen nach Osten verläuft. (Vgl. Abb. 18, 19, 22.) Überall ist er sichtbar, auf der Wand wie auf diesen Bändern über den Nebenpfeilern, einzig die über den Hauptpfeilern aufsteigenden Wandpilaster bleiben in seiner Zone glatt. Auf Erkundigungen hört man, daß sich da, wo diese Unebenheiten der Mauer laufen, im Jahre 1915 bei Erneuerung des Verputzes zahlreiche Meißelspuren gezeigt haben, ein *herausragender Streifen* war weggeschlagen worden. Zur Rekonstruierung des ursprünglichen Hochwandzustandes müssen wir also einen Arkadenfries hinzunehmen, der in Höhe von 2,40 m über dem Ansatz der Arkaden verlief.

Da, wo diese Spuren dieses früheren Arkadenfrieses auf die Wandpilaster treffen, zeigen die Pilaster der Hauptpfeiler ein von dem der Nebenpfeilerpilaster abweichendes Verhalten. Die *Quadern* der Hauptpfeilerpilaster gehen über die Stelle, wo der frühere Fries an sie stößt, hinweg; es liegt bei ihnen
Abb. XIII also niemals eine *horizontale Quaderfuge* da, wo der frühere Fries begann. Aber bei den Pilastern über den Nebenpfeilern ist dafür gesorgt, daß mit dem Anstoßen des Frieses auch immer ein Quaderabschluß da ist: da, wo der frühere Arkadenfries auf sie trifft, liegt stets die horizontale Fuge zwischen zwei Quadern. Daß dies nicht Zufall, sondern beim ersten Bau beabsichtigt ist, ist klar, denn die Wandpilaster bestehen aus Quadern von durchweg 0,75 m Höhe. Niedrige Steine kommen nur an einigen wenigen Punkten vor. Und diese wenigen Fälle liegen an den unteren Teilen der Pilaster über den Nebenpfeilern; wo zwei Quadern vom gewöhnlichen Hochformat noch nicht ausreichten, um den Wandpilaster bis zur Höhe des Friesansatzes emporzutreiben, ist noch ein Quader niedrigen Formates aufgelegt worden, damit

der Wandpilaster bis an die Unterkante des von den Seiten her heranstoßenden Arkadenfrieses traf.

Es ist kaum nötig, das an den Wandbändern der Nebenpfeiler Beobachtete noch zusammenzufassen. Sie haben bei dem durch den Gewölberaum verratenen Kreuzgewölbe keine Funktion, wenigstens nicht in *der* Höhe, die sie jetzt besitzen. Sie sind, bei gleicher Breite, in ihren unteren zwei Metern schwächer als die Wandpilaster der Hauptpfeiler; erst über dieser Linie bekommen sie deren Stärke. Über ihnen lag in eben dieser Linie der horizontale Arkadenfries, an den sie von unten her anstießen. Am Punkte des Anstoßes liegt regelmäßig eine Quaderfuge, selbst um den Preis der Verwen-



XIV. Rekonstruktion der romanischen Hochwandgliederung

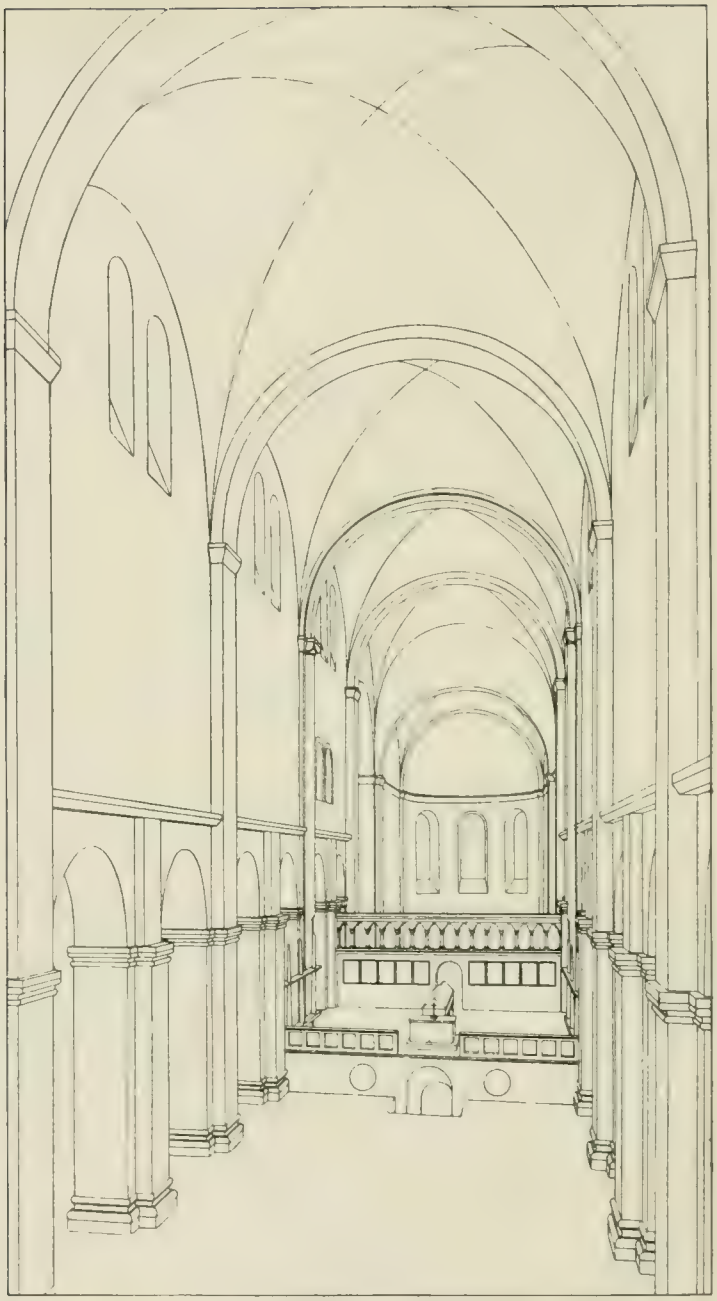
dung eines recht schmalen Quaders. Sie sind also von der Höhe des Arkadenfrieses an eine spätere Zutat zum romanischen Bestand.

Nur noch nach Veranlassung und Zeitpunkt dieser Änderung der Hochwandgliederung fragt man. Die Antwort findet sich spontan bei der Untersuchung des spätgotischen Gewölbes. Dieses machte eine Zerstörung des Arkadenbandes, ein Aufführen von vertikalen Wandbändern über den Nebenpfeilern bis zur Höhe der übrigen, eine Verstärkung ihres Vorkragens auf das Maß der Hauptpfeilerpilaster notwendig. (Siehe unten Kap. XXVIII.)

Da nunmehr auch das Innere der Kirche auf Wölbung hinweist, können wir St. Matthias endgültig in die Reihe der ersten deutschen Gewölbekirchen einsetzen.

IV

Einen letzten, wenn auch nicht mehr nötigen Beweis für romanische Wölbung enthalten die *Dachräume der Seitenschiffe*. Dort sehen wir schwere Streben



XV. St. Matthias: Rekonstruktion des modernen Inneren

Streben, die auf dem Gewölbe der Seitenschiffe, genauer über einzelnen der dortigen Jochbogen aufstehen. Sie haben fast einen Meter Dicke, ihre schräge Oberkante steigt in demselben Winkel gegen die Hochwand an, den das romanische Seitenschiffdach verfolgte. In wenig geschickter Weise übertragen sie Druck aus dem Hauptschiffgewölbe auf die Jochbogen des Seitenschiffes; aus der hochgotischen oder spätgotischen Periode, der wir diese Ungeschicklichkeit unmöglich zutrauen können, stammen sie also nicht. Sie sind aber auch nicht gleichzeitig mit der Hochwand, da sie mit ihr keinen Verband haben. Es muß also eine Zeit sie angelegt haben, die in den Anfängen der Strebetechnik stand, etwa das erste Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts. Sie legen sich aber an die Hochwand nur über den Hauptpfeilern an. Schon um 1200 also muß ein Gewölbe im Hauptschiff gewesen sein, das nur die Hauptpfeiler belastete: das oben erörterte romanische Gewölbe.

Das Ergebnis dieses Kapitels ist der auf Plan XIV und XVI wiedergegebene *Rekonstruktionsversuch* der Hochwand, auch die perspektivische Rekonstruktion (Abb. XV) des Kircheninnern ist darauf aufgebaut.[6]

Besonders angesichts dieser Zeichnungen empfindet man das vom künstlerischen Standpunkte aus unberechtigte Aufliegen eines schmalen Arkadenbandes über den relativ breiten Stümpfen der Wandpilaster über den Nebenpfeilern. Man empfindet den Gegensatz zu dem guten gegenseitigen Abwägen der beiderseitigen Breiteverhältnisse, wie es in St. Godehard bei ähnlichem Zusammenstoße gewahrt ist. Dasselbe Mißverhältnis waltet aber in drei anderen Kirchen ob, die wir noch als Schulverwandte von St. Matthias kennenlernen werden. Es sind St. Fides zu Schlettstadt, die Kathedrale von Saint-Dié und die sogenannte kleine Kirche derselben Stadt; die drei Bauten bilden einen wertvollen Beleg für die Richtigkeit der in den letzten Abschnitten vorgetragenen Untersuchungen.

X. KAPITEL

STELLUNG VON ST. MATTHIAS IM RHEINISCHEN GEWÖLBEBAU

Zeitliche Stellung

Der Schöpfungsbau der stolzen Reihe früher rheinischer Gewölbekirchen, der Dom zu Speyer, hatte durch den Willen seines Erbauers bekanntlich bald eine Nachfolge gefunden, den etwa 1090 begründeten Neubau des Mainzer Domes. Nach anderem System war die Laacher Abteikirche gefolgt. Dann aber stockte die Entwicklung und es folgte am Mittelrhein erst etwa 1150 die Kirche von Eberbach, auch diese nicht aus bodenständigem Geiste entsprungen, sondern Werk der zisterziensischen Schule. In diese Lücke dür-

fen wir nunmehr St. Matthias einstellen, dessen Ostbau 1127, dessen Langhaus gegen 1135 begonnen ist, beides ohne Einfluß einer Ordensschule, die die Benediktiner damals nicht mehr bildeten, nur aus rheinischem Gedankengang heraus. Fassen wir die *gesamten* Rheinlande ins Auge, so ist die Lücke swischen Mainz und seiner Nachfolge weniger groß; hier schiebt sich St. Matthias zwischen Mainz und die untergegangene Kölner Kirche St. Mauritius, deren Planung wir gegen 1140 anzusetzen haben.

Stellung entwicklungsgeschichtlich

Wichtiger als diese zeitliche Einordnung ist es, die Stellung aufzusuchen, welche St. Matthias *in der stilistischen Entwicklung der ersten Gewölbekirchen* einnimmt.[1] Dabei haben wir (s. Kap. XV) nicht die Ostteile, sondern das Langhaus mit den übrigen Bauten in Vergleich zu setzen. Da die stilistische Entwicklung nach drei verschiedenen Gesichtspunkten erfolgt, so gliedert sich dieses Kapitel entsprechend in drei Abschnitte: St. Matthias nach *Gewölbeeinteilung und Pfeilerdifferenzierung* (I), St. Matthias in bezug auf *Betonung der Vertikale* (II), St. Matthias bezüglich des *Grades der Wandauflösung* (III).

I

Pfeilerdifferenzierung

Wir sind gewohnt, die Inkunabeln des rheinischen Gewölbebaues in *zwei Gruppen* zu scheiden. Der Dom von *Speyer* hatte im Hauptschiff Gewölbe mit fast quadratischen Jochen angewendet, den Seitenschiffen die halbe Breite gegeben und infolgedessen die Haupt- und Nebenpfeiler unterschieden. Die Speyerer Art wurde allgemein, die quadratische Form der Joche wurde strenger, die Differenzierung der Haupt- von den Nebenpfeilern wurde stets stärker betont. Hatte Speyer auch den Nebenpfeilern halbrunde Vorlagen gegeben, freilich schwächeren Ausmaßes als den Hauptpfeilern, so ließ Mainz diese Halbsäulenvorlagen an den Nebenpfeilern bereits ganz weg und gab diesen nur mehr quadratischen Grundriß. In St. Mauritius zu Köln und in Steinfeld verfolgte man denselben Grundsatz mit anderen Mitteln: Haupt- wie Nebenpfeiler entbehren der Halbsäulenvorlagen, sind in der Stärke jedoch so bedeutend verschieden, daß ihr Unterschied hier noch stärker zum Bewußtsein kommt als in Mainz. Knechtsteden endlich bringt die entschiedenste Gegensätzlichkeit der beiden Pfeilergattungen, indem es als Gewölbeträger Pfeiler mit halbrunden Vorlagen, als Zwischenstützen aber nur Säulen verwendet. Die ganz eigenartig dastehende und von nicht rheinischen Quellen ausgehende Kirche von Klosterrath bleibt außer Ansatz.

Dem System quadratischer Gewölbefelder und dadurch bedingter Pfeilerdifferenzierung stellt sich *Maria-Laach* entgegen. Es vertritt bekanntlich Aufteilung des Gewölbes in länglich viereckige Joche, daher Gleichheit der Joch-

zahl in Haupt- und Seitenschiffen, und als logische Konsequenz davon die vollkommene Gleichberechtigung aller Arkadenpfeiler, ein Aufhören des Unterschiedes zwischen Haupt- und Nebenpfeilern. Nachfolge fand das System bekanntlich nicht.

St. Matthias ist als ein drittes, zwischen dem Speyerer und dem Laacher *vermittelndes* System zu bezeichnen. Von Speyer hat es die Einteilung der Gewölbefelder, im Hauptschiffe nämlich quadratische Joche, in den Nebenschiffen ebenfalls solche, jedoch mit nur halb so großer Seitenlänge. Die architektonische Logik fordert daraufhin eine Differenzierung der Arkadenpfeiler. St. Matthias zieht diese Konsequenz nicht; es führt über den Gewölbeträgern allerdings Wandbänder in die Höhe, läßt die Pfeiler selbst aber untereinander vollkommen gleich. In letzterem Stücke also schließt es sich an Maria-Laach an.

Die Frage entsteht nun, *aus welchem Grunde* dieses vermittelnde System entstand. Selbstverständlich kannte der Architekt von St. Matthias die Pfeilerdifferenzierung und wußte auch, daß sie die Logik für sich habe. Nicht nur gekannt hat er sie, er hat sie in seinem eigenen Bauwerk auch angewendet; angewendet hat er sie nach ihren technischen Vorteilen, wie nach ihrem ästhetischen Gewinn.

Die technischen Vorteile des Speyerer Systems der Pfeilerdifferenzierung machte er sich im Hauptschiffe zu Nutzen. Hier erscheinen nämlich im Äußeren Lisenen an denjenigen Stellen, wo im Innern die Joche sich trennen. Die Lisenen bestehen aus tüchtigen Sandsteinquadern, die tief in die Mauern hineingebaut sein müssen. Noch tiefer müssen an diesen Stellen von innen her, ihnen gegenüber, die sehr schweren Quader in die Hochwand eingelassen sein, aus denen die Gewölbeträger jener Wandbänder bestehen. Durch die sich fast berührenden Quader von außen und innen her hat der Architekt hier also eine Art Pfeiler in die Mauer hineingelegt: er hat die technische Notwendigkeit der Verstärkung der Hauptpfeiler anerkannt und ausgeübt. Abb. II

Pfeilerdifferenzierung nach der technischen *und* nach der ästhetischen Seite hin hat er in den Seitenschiffen ausgenützt (s. Abb. 22, 26). Als *allererster* unter den rheinischen Architekten hat er sie zur Anwendung gebracht, da Speyer, Mainz, Laach und, wenn wir in diesem Zusammenhange es hinzufügen dürfen, auch Hochelten in den Nebenschiffen ununterbrochene Reihungen von *gleichen* Wand- und Pfeilervorlagen haben. Abb. 22, 26

Wenn der Baumeister von St. Matthias also die Differenzierung der Pfeiler kannte, wenn er sie sogar an einer Stelle zur Anwendung brachte, wo sie bis dahin noch nicht angewendet war, wenn er sie aber auf diejenigen Stellen beschränkte, wo sie fürs Auge wenig bedeuten; wenn er umgekehrt der baulichen

Logik zum Trotz ihre Anwendung da verweigerte, wo sie am meisten ins Auge fallen mußte, nämlich an der Hauptschiffsseite der Arkadenpfeiler, so kann sein Verfahren nicht anders erklärt werden, als daß er den *Schönheitswert* der Neuerung bestritt. Er wollte den Eindruck einer ununterbrochenen gleichen Reihe von Pfeilern, der aus der ruhigen Wirkung der Flachdeckkirche heraus gewohnt und ehrwürdig geworden war, auch in seinem Gewölbebau nicht missen.

Vielleicht haben *auch technische Gründe* zu diesen starken Maßen für die Nebenpfeiler mitgeraten: der Zeit, die im Wölben von Hauptschiffen noch fast gar keine Erfahrung besaß, ist allzu starke, ja ungeschickte Vorsicht wohl zuzutrauen. — Das Vorgehen würde zu einer anderen, ebenfalls unnötigen Maßregel passen, die der Baumeister der Stabilität der Hochwand zuliebe traf.

Abb. 25 Es setzen nämlich alle Jochbogen der Seitenschiffsgewölbe an den Arkadenpfeilern um etwa 0,50 m tiefer an als an den Außenwänden. Der Gewölbedruck von den Seitenschiffen her gegen die Arkadenpfeiler wird hierdurch etwas verstärkt. Letztere bekamen Druck vom Hauptgewölbe: statt diesen Druck, wie die fortgeschrittenere Technik es tat, auf die Außenmauern der Seitenschiffe überzulenken und dort ein Widerlager zu schaffen, wählte man hier, in den Versuchsstadien der Entwicklung, den umgekehrten Weg. Man gab den Arkadenpfeilern Druck auch vom Seitengewölbe her und glaubte damit, obschon dieser Gegendruck an einer unwirksamen Stelle ansetzte, ein wirksames Gegengewicht gegen den Druck des Hauptgewölbes geschaffen zu haben.

Im Grunde laufen diese vielleicht obwaltenden technischen Rücksichten auf dasselbe hinaus, was wir soeben als Hauptmotiv für die Ablehnung der Pfeilerdifferenzierung gefunden: auch sie sind Folge des Vertrauens auf die altgewohnte Flachdecke.

II

Vertikalismus

Zu der Zeit, wo das Langhaus von St. Matthias entworfen wurde, war sich der rheinische Gewölbebau einig, *die Senkrechte im Kircheninnern* zu betonen. Man tat es zunächst in dem wichtigsten Elemente allen Bauens, in der *Raumformung*. In Speyer beträgt das Verhältnis zwischen Breite und Höhe des Mittelschiffes 1:2,40, in Maria-Laach 1:1,90, in Mainz 1:2, in Knechtsteden 1:1,8, in Worms 1:2,40. Diesem Streben ordnet sich auch St. Matthias ein. Wenn sein Langhaus in der jetzigen Form, dank den vielen an den Wänden angebrachten senkrechten Bändern, dem Auge auch noch schlanker erscheint als es wirklich ist, so hat es doch auch in Wirklichkeit bereits das Querschnittverhältnis 1:2.

Die Raumproportionen eines Bauwerkes werden klarer gemacht, unter Umständen aber auch in ihrer Wirkung geschwächt durch jene großen Linien, die in senkrechter Richtung als Pfeiler, Säulen, Pilaster und Halbsäulen, in wagerechter als Friese, Arkadenbänder, Reihen von Pfeilern oder von Säulenkapitälen die Begrenzungsflächen des Raumes durchziehen. Einige dieser *architektonischen Linien,* diejenigen Glieder nämlich, welche als Gewölbeträger dienen, sind im Gewölbebau eine konstruktive Notwendigkeit Aber in der Gestaltung dieser lebensnotwendigen Teile und noch vielmehr in der Auswahl und Verteilung der konstruktiv nicht geforderten Linien, nämlich der horizontalen Wandbänder, der Säulenprofile usw. bleibt so viel Spielraum, daß jeder einzelne Architekt darin mit aller Deutlichkeit seine Eigenart aussprechen kann.

Einmütig gestalten die ersten Wölbungskirchen der rheinischen Schule diese architektonischen Linien nun so, daß sie möglichst zur Verstärkung des Vertikaleindrucks des Raumes dienen. Zunächst wirkt in dieser Richtung ja schon die *Pfeilerdifferenzierung,* der zufolge nicht mehr eine einheitliche Horizontallinie stets gleicher Pfeiler den Bau durchzieht, sondern ein Hervortreten der höheren, als stärkere Senkrechte wirkenden Hauptpfeiler gesichert wird. Wir haben schon gesehen, daß der Baumeister von St. Matthias in diesem Belange das Gegenteil tat.

Eine weitere Gelegenheit, wo der Bau sich zwischen Horizontal- und Vertikallinien entscheiden muß, bilden die *Ansatzstellen der Arkadenbögen* an den Arkadenpfeilern. Hier laufen im Dom von Speyer nur schwache Leisten um die Pfeiler; sie haben nur wenige und untiefe Profile, entbehren also der sie verstärkenden Schattenwirkung. Und bei dieser an und für sich schon geringen Wirkung werden sie noch zu einem großen Teil ihrer Länge durch die Halbsäulenvorlagen überschnitten. Wesentliche Horizontalwirkung sollte also vermieden werden. — Der Dom zu Mainz beutet diese so wichtige Gelenkstelle des Baukörpers noch entschiedener im Vertikalsinne aus. In Höhe des Bogenansatzes bringt er nur an den Nebenpfeilern Profile an, und zwar Profile ganz schwacher Ausdehnung. Seine Hauptpfeiler hingegen sind profillos, so daß an diesen den Eindruck bestimmenden Stellen nichts anderes zur Geltung kommt als die Vertikale der dem Pfeiler vorgelegten Halbsäule. — Auch in Maria-Laach fehlt jedes Horizontalband um die Pfeilervorlagen, ebenso in den nachfolgenden Gewölbekirchen. Nur weit später kommt eine einzige bedeutende Kirche auf Horizontalen am Bogenansatz der Arkaden zurück, es ist der Dom zu Worms. Auch hier aber sind nur äußerst schwache Profile um die Vorlage herumgezogen.

In St. Matthias wurde ein diesen Gewohnheiten entgegengesetzter Weg be- Abb. 18, 19, 22; V, XV

schritten. Es wurde zunächst eine Gestalt der oberen Pfeilerprofile gewählt, die diesen Horizontallinien zu einem möglichst starken Eindruck durchs Gebäude hin verhalf: sie bekamen eine Höhe von nicht weniger als 0,33 m bei 5,30 m Pfeilerhöhe, betragen also $^1/_{16}$ des ganzen Pfeilers; durch scharfe Eintiefung und weites Herausziehen ihrer Profile wurde schwere Schattenwirkung erzeugt. Das wichtigste aber ist, daß diese Profile sich um den ganzen Pfeiler herumkröpfen, mit anderen Worten, daß der senkrechten Pfeilervorlage ein Überschneiden der Horizontallinie nicht gestattet wurde. — So hatte also der Architekt wiederum eine starke Horizontale durch seinen Bau gelegt, den vom Eingang aus fast als eine einzige Linie wirkenden starken Strich der Pfeilerprofile; er hatte es getan, obschon die vorhergehenden Gewölbebauten das entgegengesetzte Beispiel gaben. Wie wir eben sahen, bleibt er bei seinem Vorgehen aber auch ohne Nachfolge.

Bei einer dritten wichtigen Gelegenheit, sich zwischen Vertikale und Horizontale zu entscheiden, beobachten wir bei ihm dieselbe Gesinnung. Er ordnet als *Vorlagen,* von denen die Jochbogen und die Grate ausgehen sollen, rechteckig profilierte Bänder an. In Speyer, Mainz und Maria-Laach waren zu diesem Zwecke bekanntlich Vorlagen komplizierteren Grundrisses angewendet worden: Wandbänder, denen sich wiederum Halb- oder Dreiviertelsäulen vorlegen. Säulen setzen sich der Wand gegenüber als selbständig geformte Glieder kräftig durch; Wandbänder aber mit ihrer ebenen Vorderfläche wirken mit geringerer Selbständigkeit, sie erscheinen fast als vorspringende Teile der Wand selbst. Indem der Architekt zu ihren Gunsten von dem Beispiel der bisherigen Wölbungskirchen abwich, wodurch er sich übrigens auch zur Anbringung von nur einfach profilierten Jochgurten verpflichtete, hatte er wiederum auf ein Mittel linearer Hervorhebung des Höhenerstreckens verzichtet und sich auf das beschränkt, was die konstruktive Notwendigkeit ihm vorschrieb.

Einen starken Ton im Sinne der Horizontale vermag das *Arkadenband* in die Kirche zu bringen. Entsprechend der Höhentendenz wird es in Speyer und Mainz, gerade wie die Pfeilerprofile durch die Vorlagen, einer Überschneidung durch die Pfeiler unterzogen; Maria-Laach und St. Mauritius bringen konsequenterweise überhaupt keines an. Die einzige Kirche, in der es in starker Wirkung erscheint, ist Knechtsteden, ein Bau, der ja auch schon durch die äußerst geringe Querschnittproportion von 1:1,8 das Streben nach
Abb. XIV, XV Vertikalwirkung stark in den Hintergrund treten läßt. — In St. Matthias gelangte dieses Arkadenband aber zu stärkster Wirkung. Es ruhte ja auf den abgestumpften Wandbändern, die über jedem Nebenpfeiler aufstiegen. Indem es diese abschnitt und gewissermaßen an weiterem Aufsteigen hinderte,

erhielt es Funktion und damit Wirkungssteigerung. Und die Reihe der stumpfen Bänder, die mit ihm abgeschnitten wurden, schuf ja eine weitere Horizontale, die den anderen Kirchen des Rheinlandes fremd war.

Wir können das *Ergebnis des zweiten Absatzes* in Nachstehendem zusammenfassen. Dem zeitgenössischen Streben nach Vertikalwirkung gibt St. Matthias in den architektonischen Linienzügen nur soweit nach, als die konstruktive Notwendigkeit erfordert. Wandbänder müssen eben da sein, um das Gewölbe zu tragen. Aber bei jeder anderen Gelegenheit sorgt der Baumeister für Betonung der Horizontalen im Zuge seiner Linien. Es geschieht dies in stärkerem Maße als bei irgendeiner anderen der frühen Gewölbekirchen.

Horizontale aber ist die beherrschende Signatur des Flachdeckbaues. Wir stehen also auch nach der Untersuchung der *architektonischen Linien* vor demselben Eindruck, den laut Absatz I uns die *Konstruktion* hinterlassen hatte: der Meister von St. Matthias hält vom Flachdeckbau das fest, was eine Gewölbekirche festhalten kann.

III

Wand-auflösung

Gall hat im einzelnen ausgeführt, daß die mittel- und niederrheinischen Flachdeckkirchen des 12. Jahrhunderts nur ganz geringe Neigung zur *architektonischen Wandauflösung* zeigen, und daß ihre Wandvorlagen wesentlich dekorativ gemeint sind. Wenn wir nunmehr St. Matthias unter dem Gesichtspunkte der Wandauflösung untersuchen, so sehen wir bei einer Gewölbekirche dieselbe Tendenz.

Der Speyerer Dom hatte eine Wandgliederung gebracht, die zwar innerhalb der Grenzen einer Dekoration verblieb, aber der architektonischen Wand*auflösung* unmittelbar nahekam. Der Grad der Eintiefung seiner Nischen, die Stärke der Vorlagen, vor allem aber der Umstand, daß diese aus flachem Band und vorgelegter Halbsäule bestanden, wiesen den Weg zur Wanddurchbrechung. Der Mainzer Dom verflachte bereits die Eintiefung, blieb aber noch innerhalb der durch Speyer begonnenen Richtung.

St. Matthias aber, die nächste Gewölbekirche, verläßt den Weg. Nur mehr einfache Vorlagen legen sich an die Wand; vermieden ist die Halbsäule, die eine kräftige Heraushebung aus der Mauerfläche bedeutet; breit und flach sind die Dimensionen der Bänder gewählt, und von irgendeinem Versuch eingetiefter Nischen ist keine Rede mehr.

Wölbung bedeutet architektonische Auflösung der oberen Begrenzungsfläche des Raumes: statt der flachen, einzigen Ebene der alten Decken erscheint ein System verschieden gelagerter Flächen, deren gegenseitiges Höhenverhältnis nicht durch dekorative, sondern durch architektonische Konstruk-

tionsbedürfnisse bedingt ist. Anders die Flachdecke: was auch immer an ihr von Gliederung geschehen mag, kann ins Gebiet architektonischer Auflösung niemals hineinreichen.

Dieser Gegensatz zwischen gewölbter und flacher Decke pflanzt sich auf die aufrechten Mauern fort. Die an ihnen herunterreichenden Teile des Gewölbes verlangen eine Begründung, starke Äste brauchen starken Stamm. Und wo das Gewölbe aufsteigt, haben die Mauern ungleich stärkeren Druck zu tragen: auch konstruktiv also ergeht vom Gewölbe aus die Forderung nach architektonischer Aufteilung der Wände. Keine Forderung aber stellt hierin die flache Decke.

St. Matthias nun, so haben wir eben gesehen, gliedert die Wände wesentlich weniger energisch als seine Vorgänger im Gewölbebau, Maria-Laach nicht ausgeschlossen. Auch in diesem dritten Punkte also folgt es den *Grundsätzen der flachen Decke.*

Dabei findet es Nachfolge, freilich nicht für lange Zeit. Noch kein Jahrzehnt nach Begründung des Mattheiser Langhauses bauen die Prämonstratenser in Steinfeld eine Gewölbekirche, die zwar Pfeilerdifferenzierung und durchgehende Vorlagen hat, aber bei diesen, gerade wie St. Matthias, die Halbsäule vermeidet.[2] Dieselbe Art wiederholt, ebenfalls noch vor Ablauf eines Jahrzehntes, die erste Kölner Gewölbekirche, St. Mauritius, übrigens auch sie wie Steinfeld unter entschiedener Differenzierung der Pfeiler und unter Durchführung der Pfeilervorlagen über die Kopfprofile der Pfeiler hinweg. Von da ab hört, da ja auch Brauweiler wenigstens in der oberen Wandhälfte Halbsäulen vorlegt, das flache Wandband für die Gewölbekirche im Rheinland auf.[3]

IV

Ergebnis

Da es weitere Gesichtspunkte für stilistische Ordnung der ersten Gewölbekirchen nicht geben dürfte, so brauchen wir nur mehr eine *Zusammenfassung* des Gesagten zu bieten.

Es kann kein Fall gedacht werden, in dem ein Architekt die Grundsätze seines Schaffens so deutlich ausspräche, wie am Langhaus von St. Matthias. Denn in jeder der drei genannten Beziehungen, in Pfeilerdifferenzierung, in Betonung der Senkrechten durch die architektonischen Linien und im Grade der Wandauflösung endlich war im Bau eine Probe des Speyerer Systems zur Schau gestellt. Die beiderseitigen zweiten Arkadenpfeiler in St. Matthias haben halbrunde Vorlagen, die das Kopfprofil des Pfeilers überschnitten, während die ersten Arkadenpfeiler auf jeder Seite ohne Vorlage sind, und dazu weit schwächere Dimensionen besitzen. Aus welchem Grunde diese wesent-

Abb. I, XIV, XVI: 18, 19, 21

lich andere Ausgestaltung eines Pfeilerpaares vorgenommen wurde, ist in diesem Zusammenhang gleichgültig. Sie war aber da: eine dem Speyerer Dome und Maria-Laach ähnliche Gliederung der Wand wurde öffentlich gezeigt und dem Urteile unterworfen. Neben sie wurde das Gros des Langhauses gesetzt, ganz anders gestaltet, also mit bewußter Reflexion.

Die Gesinnung, aus der heraus der Entschluß zu diesem letzteren Langhaussystem entstand, ist, wie wir an sämtlichen drei entscheidenden Beziehungen nachweisen konnten, charakterisiert durch eine große *Anhänglichkeit an die flachgedeckten Kirchen.* Die horizontalen Linien dieser älteren Bauwerke, ihre im Rheinland sozusagen niemals durch Stützenwechsel unterbrochene gleiche Reihe, und die ruhige Wirkung ihrer nur wenig geteilten Wände fließen zu einem feststehenden Bild zusammen. Auf diesen liebgewonnenen Gefühlswert will man nicht verzichten, obschon man anderseits auch die monumentale Wirkung der neuaufkommenden Wölbung nicht verkennt. So entsteht ein Werk wie Maria-Laach, der Versuch, in den Gewölbebau wesentliche Züge der rheinischen Flachdeckkirche hinüberzuretten, nämlich die ununterbrochene Reihung vollkommen gleicher Pfeiler, die Teilung der Hochwand in schlanke, aufrechtstehende Rechtecke, und die Teilung der Decke in querrechteckige Felder.

Und so entsteht auch ein Werk wie St. Matthias, das, wenn auch mit anderen Mitteln, doch demselben Bestreben Ausdruck gibt, ein Zeuge bewußten Willens, aus dem altgewohnten Bilde der flachgedeckten Kirche entscheidende Komponenten in das Bild der Wölbungskirche zu übertragen. Ein *Vermittlungsversuch* zwischen Altem und Neuem.

Einige Kirchen schließen sich, wie wir sehen, diesem Vermittlungsversuche an, freilich indem sie dem Neuen viel weiter nachgeben, als der Baumeister von St. Matthias es getan hatte. Aber der Versuch einer Vermittlung wird bald aufgegeben: Die Liebe zur alten Flachdeckart zeigt sich vielmehr nur noch in schroffer Form, dadurch nämlich, daß man den stets zahlreicher werdenden Gewölbekirchen immer und immer wieder flachgedeckte Neubauten gegenüberstellt, bis mit St. Castor in Koblenz der Flachdeckbau im Rheinland erlischt, zu der Zeit erst, wo bereits eine von Westen kommende Gotik all die heimische Herrlichkeit zu überfluten bereitsteht.

Von dieser rheinischen Liebe zur Flachdeckkirche ist St. Matthias, obschon selbst Gewölbebau, ein Zeuge. Darin besteht, neben seiner zeitlich frühen Stellung in der Geschichte der Wölbungsbauten, seine stilgeschichtliche Bedeutung, die eines hier und da nachgeahmten, aber bald aufgegebenen Versuches, zwischen Alt und Neu zu vermitteln.

XI. KAPITEL

DAS LANGHAUS: KLEINERE FRAGEN

Weniger wichtig als Gewölbebildung und Hochwandgliederung sind einige weitere Fragen, zu denen das Langhaus nötigt. Sie betreffen die Grundrißmaße und einige auf den ersten Blick rätselhafte Bauteile.

I

Längenmaße

Die einander gegenüberliegenden Arkaden, und entsprechend die zu ihnen gehörigen Joche der Seitenschiffe stimmen in der Weite der Öffnung bzw. in der Länge des Joches nicht überein. Nachstehende Tabelle zeigt die Ungleichheiten.

	Nördliche Reihe		Südliche Reihe		
Nr.	Jochlänge	Arkadenweite		Jochlänge	Einsparung
	m	m	m	m	m
I	4,57	3,38	3,36	4,52	0,05
II	4,57	3,51	3,44	4,54	0,03
III	4,61	3,49	3,51	4,55	0,06
IV	4,57	3,50	3,52	4,55	0,02
V	4,53	3,51	3,50	4,52	0,01
VI	4,56	3,50	3,49	4,57	0,09
VII	4,59	3,50	3,50	4,44	0,15
VIII	4,64	3,65	3,52	4,53	0,11
					Total: 0,52

Die Ungleichheiten sind beabsichtigt. Das südliche Querhaus steht aus der ganzen Querhausachse schief heraus nach Westen.[1] Nachdem diese Verschiebung einmal vorlag, durfte man das Westhaus nicht als vollkommene Parallele zu dem östlichen aufbauen. Die Folge hiervon war wieder, daß die beiden Außenmauern des Langhauses nicht einander gleiche Größe bekommen konnten. In der Tat ergibt denn auch die Messung für die Gesamtflucht der nördlichen Querhausmauer, im Äußern genommen, 40,90 m, während die südliche nur auf 40,27 m kommt. Diesen notwendigen Größenunterschied nun hat der Architekt auf die sämtlichen südlichen Seitenschiffsjoche verteilt. Wieviel er bei jedem einzelnen dieser Joche eingespart hat, ist in Kolonne V der Tabelle unter Einsparung vermerkt. Aus einem Vergleich der Einsparungsziffern ergibt sich, daß er kein einziges Joch von diesem Dienst am Ganzen dispensiert hat, daß er aber die Hauptarbeit in einem Winkel hat leisten lassen, wo sie dem Auge des Beschauers ganz entgeht: die größte Differenz zwischen einem Paare gegenüberliegender Joche findet in den beiden westlichen Jochen der Seitenschiffe statt, die schon jetzt

kaum beobachtet werden, die aber früher, als die Kirche nur ein einziges, das mittlere Portal hatte, vom Besucher sicher ganz übersehen wurde.

Ein ähnliches Verfahren ist bei den *Arkadenöffnungen* in Anwendung gebracht. Es waren hier, da auch *ihre* südliche Reihe, wenn auch nicht in so starkem Maße, kürzer ist als die nördliche, 0,30 m einzusparen. Es wurden zwei Arkaden der Südseite schmäler gemacht als ihre Gegenstücke in der Nordreihe, und zwar das eine um 0,11 m und das andere um 0,14 m. Es sind aber, was kein Zufall sein kann, gerade die beiden Arkadenpaare, an denen die Differenz der einander gegenüberliegenden Öffnungen am wenigsten in die Erscheinung treten konnte: das erste Paar gleich links und rechts vom Eingang, welches vom Beschauer niemals ins Auge gefaßt wird, und das von Osten her zweite Paar, bei dem die Differenz durch Halbsäulen, welche gerade diesem Pfeiler vorliegen, verdeckt wird. — Die beiderseitigen östlichsten Arkaden sind untereinander völlig gleich, haben aber gegenüber den übrigen Paaren eine um etwa 0,14 m geringere Breite. Es liegt dies daran, daß das erste Arkadenpaar, nicht wie die übrigen einfaches Bogenprofil, sondern doppeltes Profil hat, so daß das zweite Pfeilerpaar an seiner östlichen Seite eine doppelte Vorlage trägt. (Vgl. Abb. I.)

Eine Untersuchung der *Breitenverhältnisse* ergibt, wie die nachfolgende Tabelle zeigt, ebenfalls eine Menge von kleinen Maßverschiedenheiten, die jedoch sämtlich unter einem bestimmten Gesetze stehen, und daher nicht Zufall sein können.

Breitenmaße

Breiten im Langhaus

Nummer des Pfeilerpaares	Nummer des Joches	Nördl. Seitenschiff: Außenwand bis Pfeilerkern m	Nördl. Seitenschiff: Vorlage bis Vorlage m	Hauptschiff: Zwischen den Vorlagen m	Hauptschiff: Pfeilerkern bis Pfeilerkern m	Südl. Seitenschiff: Vorlage bis Vorlage m	Südl. Seitenschiff: Außenwand bei Pfeilerkern m
I			—	8,78		—	
	I	4,65			9,31		4,71
II			4,34	8,48		4,43	
	II	4,63			9,23		4,67
III			4,23	8,58		4,30	
	III	4,62			9,27		4,65
IV			4,33	8,55		4,36	
	IV	4,66			9,30		4,68

Nummer des Pfeilerpaares	Nummer des Joches	Nördl. Seitenschiff: Außenwand bis Pfeilerkern m	Nördl. Seitenschiff: Vorlage bis Vorlage m	Hauptschiff: Zwischen den Vorlagen m	Hauptschiff: Pfeilerkern bis Pfeilerkern m	Südl. Seitenschiff: Vorlage bis Vorlage m	Südl. Seitenschiff: Außenwand bei Pfeilerkern m
V			4,23	8,57		4,29	
	V	4,63			9,37		4,66
VI			4,22	8,65		4,35	
	VI	4,60			9,44		4,59
VII			4,20	8,65		4,19	
	VII	4,56			9,47		4,57
VIII			4,22	8,66		4,24	
	VIII	4,48			9,49		4,57
IX (Westbau)			3,49	8,65			
					9,24		

Das östliche Joch, zugleich Westjoch der Vierung, ist also im Lichten um volle 0,30 m breiter als die Entfernung zwischen dem nach Westen folgenden Pfeilerpaare: eine Tatsache, deren Erklärung der Darstellung der Egbertschen Kirche vorbehalten werden muß. Die eigentlichen Langhausjoche aber werden, und zwar ausnahmslos, von Westen nach Osten zu stetig etwas schmäler, so daß das Mittelschiff sich nach der Vierung hin in regelmäßigem Zuge um 0,18 m verschmälert. Die Kirche erscheint dem Auge also länger, als sie wirklich ist. Diesem gewiß beabsichtigten Zweck zuliebe müssen die Seitenschiffe, da die Gesamtbreite der Kirche gleichbleibt, von Westen nach Osten an Breite etwas zunehmen, jedes um etwa 0,10 m.

II

Vorlagen Abb. I, XV; 18, 19, 21

Die beiderseitigen zweiten Arkadenpfeiler weichen von den übrigen dadurch ab, daß sie nach dem Mittelschiffe hin nicht nur eine flache Vorlage, sondern auch vor dieser noch eine Halbsäulenvorlage haben. Noch stärker unterscheiden sich ihre Basen von denen der übrigen Pfeiler. Es ist nämlich einer jeden nach Osten hin noch die halbkreisförmige Unterlage einer östlich gerichteten vorgelegten Halbsäule angelegt, freilich ohne daß diese letztere Vorlage zur Ausführung kam. Außerdem haben sie figurierte Eckknollen.

Nicht selten werden diese starken Pfeiler als *Reste einer Vierung angesehen*,[2] die dann aus dem von Egbert gegen 990 gegründeten, vielleicht erst

gegen 1030 vollendeten früheren Bau übriggeblieben seien. Doch einen so komplizierten Pfeilergrundriß bereits in der Nähe des Jahres 1000 anzunehmen, erscheint unmöglich, abgesehen davon, daß Eckknollen, zumal in so reicher Ausgestaltung, vor etwa 1100 nicht aufzufinden sind. Und da diese Pfeiler in den Profilen ihrer Basis und des Arkadenansatzes sich nicht im geringsten von den übrigen der Kirche unterscheiden, so können sie nur als Bestandteil der Bauzeit von etwa 1135 gelten.

Auch nicht in *dem* Sinne kann man sie deuten, als ob eben diese Bauzeit hier ursprünglich eine Vierung geplant habe. Sie müßten dann ja auch über dem Seitenschiffsgewölbe als Verstärkung sichtbar sein, und das ist nicht der Fall; und schon durch den Grundriß und die Lage der jetzigen Vierung, sowie der gesamten Ostteile ist der Gedanke an eine Vierung für diese Stelle verwehrt.

Bessere Aussicht jedoch bietet, wenigstens auf den ersten Blick, die Annahme, es habe zuerst der Plan eines *ganzen Langhauses mit derartigen Pfeilern* vorgelegen. Es hätte dann ein Langhaus entstehen sollen, dessen Nebenpfeiler quadratischen Grundriß, dessen Hauptpfeiler Halbsäulenvorlagen gehabt hätten. — Aber bei dieser Annahme versteht man nicht, warum dann an der *West*seite des Pfeilerpaares die Basis für die dort vorzulegende Halbsäule fehlt, während sie an der östlichen doch vorhanden ist. Dies letztere kann nicht so erklärt werden, als habe hier ein noch dem Chore angehöriger Arkadenbogen ausgezeichnet werden sollen: jenes Pfeilerpaar sollte ja, wie die Eckknollen an den Basen zeigen, nicht am Choranfang, sondern im Schiffe liegen.

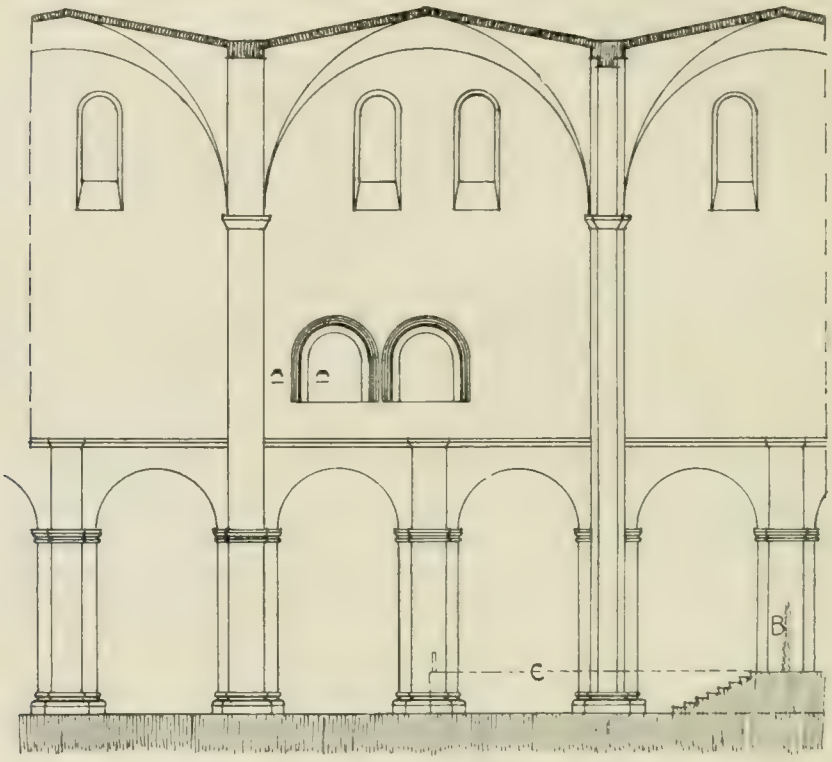
Da also die abweichende Pfeilergestaltung weder von einer früheren Kirche her, noch von Systemwechsel herstammt, so müssen wir bei der weiteren Untersuchung des Chorbaues darauf achten, ob irgendeine andere Ursache dafür auftaucht.

III

In der nördlichen *Hochwand*, genau über dem dritten Arkadenpfeiler, ist eine mit reicher Profilierung umrahmte *türartige Öffnung* sichtbar, die jetzt von einer gewissen Tiefe ab vermauert ist, und daher als Blendbogen wirkt; einer der in nachromanischer Zeit angelegten Wandpilaster geht über sie hinweg. (Vgl. Abb. 19.) — Im Dachraum des Seitenschiffes sieht man, daß westlich von ihr je eine genau gleiche Öffnung sitzt. Die letztere ist aber dem Kircheninnern zu durch vollständige Vermauerung ganz unsichtbar geworden. Diese Wanddurchbrüche sitzen mit ihrer Bank genau auf dem ehemaligen romanischen Arkadenfriese auf, sie messen im Lichten 2,10 m Höhe bei 1,90 m Breite. Angesichts der sehr weichen und flachen

Gebetlogen

Profilierung ihrer Rahmen könnte man denken, sie seien eine Einfügung spätromanischer Zeit. Die schweren sorgfältig geglätteten Quader ihrer Leibung sind jedoch, wie im unverputzten Gewölberaum des Seitenschiffes sichtbar wird, ohne jede Verletzung oder Nacharbeitung des Mauerwerks eingesetzt worden. Die Öffnungen sind also im ersten Bauplan schon vorgesehen.



XVI. St. Matthias: Rekonstruktion der südlichen Hochwand, mit Gebetslogen.
C. Früherer Matthiaschor. — B. Frühere Schranken des Eucharіuschors

Man denkt bei ihnen sofort an eine *Emporenanlage* und glaubt daher zunächst an die Notwendigkeit, einen ursprünglichen, aber schnell aufgegebenen Emporenplan für die Kirche annehmen zu müssen, ein Gedanke, der dadurch unterstützt wird, daß auch der nach Osten ihnen benachbarte Pfeiler nicht nur von den übrigen sich unterscheidet, sondern tatsächlich Spuren irgendeiner Planänderung aufweist. (Siehe oben, Abschn. II.) — Die am Pfeiler sich verratende Schwenkung in den Bauabsichten bezieht sich aber, wie (siehe Kap. XIV) gezeigt werden wird, nur auf die Chordisposition. Die Wandöffnungen selbst aber berechtigen uns nicht, an einen Emporenplan zu glauben. Denn wenn sie einem sofort wieder aufgegebenen Baugedanken entstammten,

so wären sie auch sofort wieder vernachlässigt worden. Das Gegenteil aber war der Fall: man gab ihnen nach dem Dachraum des Seitenschiffes hin eine schöne Bemalung, deren Reste wir noch sehen; also auch nach Vollendung des Baues standen sie noch in Gebrauch und Ehren. Einen Emporenbau hätte man doch nicht mitten in der Wandflucht geplant und begonnen: diese Öffnungen aber beginnen erst hier, das östlich von ihnen gelegene Joch, wegen des Widerlagers gegen den Vierungspfeiler selbstverständlich vor dem zweiten errichtet, hat noch keine Spur einer solchen Anlage, geschweige denn das ihnen gegenüberliegende Joch oder irgendeines der anderen. — Diese letzteren Gründe verbieten auch, die drei Öffnungen jenen Wanddurchbrüchen gleichzusetzen, wie wir sie aus Hochelten oder aus Carden kennen, Wanddurchbrüche, die nicht eine Empore bilden, sondern lediglich ein Mittel zur Auflösung und Lockerung der schweren Hochwandfläche bedeuten.

Doch man fragt nach dem Zwecke einer so seltenen und immerhin auffallenden Anlage. Zur Lösung führt die Beobachtung, daß die Öffnungen genau auf *den* Punkt des Schiffes hinabschauen, wo das *Apostelgrab* stand. Bei dem großen Zudrang von Pilgern, an den wir in der Einleitung erinnerten (Kap. II Abschn. II), herrschte hier vor allem in der Wallfahrtszeit ein arges Gedränge; die Wunderberichte wissen zu erzählen, daß auch Tobsüchtige und Aussätzige herankamen. Ein längeres Verweilen an der Tumba St. Matthiae konnte der großen Masse der Pilger nicht vergönnt werden. Wir werden sogar Vorrichtungen im Chore finden, die den Strom der Menschen prozes- Kap. XIII
sionsweise am Heiligtum vorbeileiten. Da war es also notwendig, für kranke oder vornehme Pilger einen Platz unbehelligten und längeren Gebetes zu schaffen. Und dieser Absicht verdanken die Wandöffnungen offenbar ihre Entstehung: sie bilden *Gebetslogen* über der tumba apostoli. Durch einen Treppenturm, der sich im Winkel zwischen nördlichem Langhaus und Westbau an die Kirche anlehnte, und von dem Mauerspuren und Fundament im Äußern der Kirche noch erhalten sind, war der Gewölberaum dieses Seitenschiffes von außen her bequem zugänglich.[3] Ein ebener Estrich bildet noch jetzt den Fußboden des Raumes, im Westen an der Mauer des Westbaues beginnend, aber nach Osten bezeichnenderweise ausgerechnet nur bis zu der letzten der Wandöffnungen reichend. Die Leibungen und Ränder der Öffnungen waren auch nach dem Dachraum des Seitenschiffes hin bemalt, und neben der westlichen Öffnung ist in die Mauer in Höhe von etwa 0,75 m eine Schranknische eingebaut, die offenbar zur Aufnahme eines Lichtes, eines Buches oder dergleichen bestimmt war.

So aufgefaßt, steht die Anlage keineswegs als seltener Fall da. Eine ungefähr gleiche Einrichtung findet sich im Dome zu Worms, ein großes

Fenster in der Westwand des nördlichen Querhauses, so angebracht, daß es aus dem Dachraum des Seitenschiffes einen guten Blick auf Chor und Hauptaltar gestattet. Einen anderen Zweck als den einer Nische für den Bischof oder seinen Hof kann man diesem Wormser Fenster kaum beimessen. — Im Grunde demselben Gedanken dienen die Westemporen der Nonnenkirchen: wenn man in St. Cäcilia zu Köln, in St. Cyriacus zu Gernrode usw. eine solche anlegte, so geschah es, um denen, die im Hauptraum gestört worden wären, einen ruhigen Sonderplatz zu geben. Ebenso müssen gewertet werden die Doppelkirchen bis hinauf zur Palastkapelle Karls des Großen. Richtig gesehen, besteht das Eigenartige dieser Mattheiser Gebetsloge also einzig darin, daß sie nicht im Westen der Kirche, sondern an einer Längswand liegt; und auch diese Lage bildet nur scheinbar etwas Eigentümliches, da sie mit der Lage des Apostelgrabes von selbst gegeben ist. Hat man doch in einer Zentralkirche, deren Krypta im Kirchenmittelpunkt lag, eine ähnliche Vorrichtung, sogar mitten in der Kirche aufgebaut.[4]

XII. KAPITEL

DIE ORNAMENTIK DES LANGHAUSES

I

Da die romanischen Dachgesimse durch barocke Profile ersetzt werden mußten, sind von der *Außenornamentik* des Hauptschiffes nur mehr die an den Jochbegrenzungen emporgeführten Lisenen und der Konsolenfries erhalten; die Seitenschiffe waren von vornherein ja ohne jeden ornamentalen Schmuck.

Dachfriese

Was wir in der ganzen Ausstattung des Äußeren vermissen, ist der *Bogenfries*, der doch in Speyer, Maria-Laach, Mainz, Knechtsteden, St. Mauritius, und erst recht in der späteren romanischen Kunst des westlichen Deutschlands ein fast unentbehrlicher Bestandteil der Dekoration ist. Sein Fehlen wirkt um so auffallender, als er auch in Trier an der berühmten Westseite des Domes und an den Ostteilen von St. Matthias selbst ausgiebige Verwendung gefunden hatte. An seiner Stelle begleiten Konsolenfriese die Dachlinie.

Abb. 2, 3, 4, 23, 24

Diese selbst befolgen eine in der westdeutschen Kunst wohl nirgends vertretene Art: die zwischen den Konsolen liegenden Felder haben *ornamentale Füllung*. Vergebens wäre der Versuch, diese Erinnerung an die Zusammensetzung der spätrömischen Friese aus dem Nachleben klassischer Traditionen des römischen Triers zu erklären: es müßten dann die Einzelelemente des Frieses antiken Charakter tragen. Auch die lombardische Kunst, die selbst-

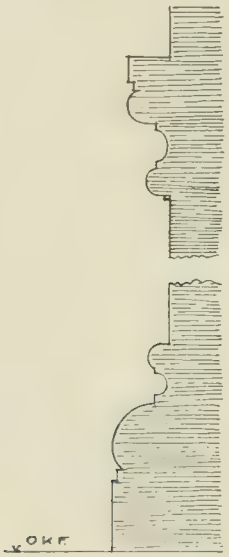
verständlich in Betracht zu ziehen ist, liefert keine Beispiele. Dagegen kennt Konsolenfriese mit verzierten Zwischenvertiefungen dasjenige Gebiet, in dem die Spätantike das deutlichste Nachleben fand, die Provence, sowie das von ihr stark beeinflußte Burgund. Noch zahlreicher sind hier Fälle einer verwandten Art, bei der ornamentale Stücke zwar nicht in die Zwischenräume der Konsolen hineingesetzt sind, aber doch dicht unter ihnen in einer Reihe herlaufen.[1] Als Variation desselben Gedankens, Konsolen mit Ornamentenreihe zu vereinigen, finden sich ferner jene Friese, bei denen ein ornamentiertes Band in bestimmten Intervallen von herabhängenden glatten Plättchen unterbrochen wird: es sind Konsolenfriese, bei denen die struktive Bedeutung der Konsole als Kopf der Dachbalken ganz verwischt ist. Die Art ist ein Lieblingsmotiv der lothringischen Kunst des 12. Jahrhunderts, ist aber auch in Burgund und Südfrankreich nicht ohne Beispiele.[2]

Der Eindruck einer durch Lothringen vermittelten burgundischen und südfranzösischen Beeinflussung verstärkt sich, wenn man nun auch die *Einzelbestandteile der Friese* in Betracht zieht. Wenigstens bei demjenigen der Nordseite. Ganz abweichend von den derb-kräftigen rheinischen Konsolen haben diese eine wellig geschnitzte Oberfläche, vermöge deren sie fast wie ein herausgeschnittenes Stück eines mit Schachbrettmuster bedeckten Stabes anmuten. Auch sie finden wir in den westlichen Teilen des alten Herzogtums Oberlothringen und in den angrenzenden Bezirken Frankreichs wieder.[3] — Die als Füllungen in die Konsolenzwischenräume dieses Nordfrieses eingelassenen Blumen aber, eine Art großer sechsblättriger Margueriten, sind Gemeingut einer Gruppe lothringischer Kirchen aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, finden sich ganz ähnlich aber auch in Südfrankreich und im Burgundischen. Auch Nordfrankreich sind sie nicht fremd.[4]

Der Fries der Südseite aber hat Konsolen, die der rheinischen Form entsprechen. Alles in allem acht Muster verschieden profilierter Sparrenköpfe, zum Teil den Konsolen des Popponischen Dombaues ähnlich. In die Konsolenzwischenräume sind hier Stücke eines Sägefrieses eingelegt. Das Motiv des Sägefrieses findet bekanntlich in Italien und im Süden und Südwesten Frankreichs von etwa 1050 ab ungeheure Verbreitung; am Rhein tritt es zuerst wohl an der Speyerer Ostapsis auf, um von da ab auch am Mittelrhein eine beherrschende Rolle zu spielen. Über Mainz nach Norden hinaus ist es, wenigstens als Bestandteil von Friesen, nicht vorgedrungen,[5] so daß sein Vorkommen in St. Matthias in doppelter Beziehung einen Einzelfall darstellt: einmal als nördlichster Punkt der Verbreitung des Sägefrieses im Rheinland, alsdann als fast einziger Fall der Kombination von Sägefries und Konsolenreihe. —

Profile

Lothringisch-burgundische Einflüsse, zusammen mit einem Einschlag rheinischer Elemente, verraten sich also in der Außenornamentik unseres Langhauses, und ein ähnliches Bild ergibt die *Innenornamentik*. Bei der Durchmusterung der *Basen und der Kopfprofile* der Pfeiler fällt zunächst das absolute Fehlen des Karnieses auf, den wir sonst wohl kaum bei einer rheinischen Kirche des Jahrhunderts vermissen.[6] (Abb. XVII.) Nicht einmal der Gesamtumriß der Basen und Kopfprofile folgt der weichen Karnieslinie, es ergeben sich vielmehr harte, steile Formen. Ein Vergleich der schweren und steilen Masse der Mattheiser Kopfprofile mit den flüssigen Profilen



XVII. St. Matthias: Pfeilerprofile im Mittelschiff

XVIIa. St. Matthias: Profil in den Seitenschiffen

an den Pfeilern in Mainz, Knechtsteden, Laach usw., sogar mit den entsprechenden Gliedern an Flachdeckkirchen, zeigt das Walten eines entgegen-
Abb. 26, XVIIb gesetzten Geistes. — Die Kopfprofile an den Pilastern der Seitenschiffe bestehen sogar aus dreifach übereinandergereihten Wülsten mit dazwischengelegten Plättchen und Kehlen. Die Anwendung dieser so seltenen Art[7] ist hier ein neues Zeichen, wie sehr in St. Matthias auf den Eindruck des Steilen, Hohen geachtet wird: diese Kopfprofile im Seitenschiff können selbstverständlich nur von einem Standorte aus gesehen werden, der dem Fußpunkte des Halbpfeilers recht nahe ist; deswegen muß die hohe Reihe der drei Wülste die Wirkung der perspektivischen Verkürzung mindern und den Pfeilerkapitälen den Charakter starker Steilheit retten.

Auch die Westpartie der Kirche gehört, wie wir bei ihrer Besprechung finden werden, in ihrem unteren Teil noch zu der Bauperiode des Langhauses. Ihre Ornamentik muß daher hier mit der der Schiffe betrachtet werden. Als *Balkenträger für die Westempore* sind an den westlichsten Pfeilern auf den Halbsäulenvorlagen Würfelkapitäle mit hohen Deckplatten angebracht. Kapitälartig ausgebildet sind an denselben Pfeilern ferner die Kämpfer, welche hier den einzigen vom romanischen Gewölbe stehengebliebenen *Jochbogen* tragen. Die beiden Paare von Kapitälen gehören derselben Hand an, und in ihrer Art müssen wohl auch die bei der spätgotischen Einwölbung verlorengegangenen übrigen Kämpfer an den Jochbogen gehalten gewesen sein. Wir beobachten eine kerbschnittähnliche Technik, die das Ornament durch Herausarbeiten der Platte erzeugt und alles durchaus flächig und eben hält. Das Motiv ist bei allen eine siebenteilige Palmette, deren unteren Teile sich zu Spiralen rollen, andere Teile der Palme bilden in der aus der Antike überkommenen Art um die Blätter einen Rahmen. Die Kanten der Würfelkapitäle und der Kämpfer sind als erhöhte, glatte Rahmen der pflanzlichen Füllung aufgearbeitet, Kugeln dienen zur Ausfüllung leerer Zwickel zwischen den Palmstengeln und den Rahmen.[8]

Kapitäle Abb. 27 Abb. 29

Daß die Ausbildung des Kapitälrandes, wenigstens in der kastenartigen Form, wie sie an diesen Pfeilerkapitälen erscheint, eins der vielen italienischen Motive der hochromanischen Bauplastik ist, wurde bereits bei der Ornamentik des Obstbaues erwähnt (s. oben Kap. VII Abschn. I). Den Ostbaukapitälen wird derjenige, der diese westlichen entworfen hat, sie angeglichen haben. Das bezieht jedoch nur auf die große Form, das *Ornament selbst* trägt in seiner Glätte und Kühle den entgegengesetzten Charakter, wie die urwüchsigen Formen im Ostteil. In seiner Linienkorrektheit, in dem Verleugnen des plastischen Elementes zugunsten des graphischen verrät es, daß es unmittelbarer Einwirkung der Miniaturmalerei unterlegen hat. Die durchaus unplastischen Spiralen, vor allem an den oberen Kapitälen, scheinen mit Feder und Pinsel geschnörkelt zu sein, und von der Anwendung der Kugeln zur Ausfüllung von Zwickeln gibt gerade die Miniaturmalerei zahllose Beispiele.[9]

Wir können nunmehr über die Ornamentik des Langhauses zusammenfassend sagen, daß sie sich wesentlich unterscheidet von der Zierweise der Ostteile, welche unter der üblichen Erinnerung an lombardische Ornamente ein ganz originales Schaffen zeigt. Nur *ein Stück* im Ostteil (vgl. oben Kap. VII Abschn. I am Schluß) stimmt mit ihr überein.

Abb. 6

Diese Langhausornamentik in ihrer Gesamtheit einem einzigen Ursprung zuzuschreiben, trage ich große Bedenken: die beiden Hauptdachfriese stehen allen übrigen Formen scharf gegenüber, sind untereinander aber eng ver-

bunden, als die einzigen Bestandteile des Langhauses aus lothringisch-burgundischem Formenkreise her. Folgerungen hieraus werden später zu ziehen sein. (Siehe unten Kap. XXII, 1.)

XIII. KAPITEL

DIE CHORANLAGE

In der Linie der östlichsten Arkadenpfeiler zieht sich heute eine malerisch geschwungene barocke Marmortreppe durch alle drei Schiffe. Sie bilden den Anfang des chorartig erhöhten Teiles der Kirche. (Vgl. zum folgenden Abb. I.) Der Boden der Seitenschiffe, des Querhauses und der Nebenchöre ist 0,78 m über den westlichen Teil der Schiffe erhoben. Die Erhöhung der Teile der Mittelschiffsflucht jedoch beträgt 1,12 m; zu diesen letzteren Teilen, dem eigentlichen Chor, führen aus den erhöhten Teilen der Seitenschiffe und aus dem Querhaus also zwei Stufen empor. Noch stärker ist das Presbyterium gehoben, zu dem man aus der Vierung um weitere drei Stufen hinansteigt, die östlich von den Seitenchorportalen liegen. — Die Höhenlage des Chores kann sich wegen der darunterliegenden Krypta seit der romanischen Zeit nicht eben mehr geändert haben, als es das Auflegen neuer Bodenplatten auf ältere Fußböden erforderte. In jeder anderen Beziehung aber hat der Chor bedeutende Umformungen erlitten.

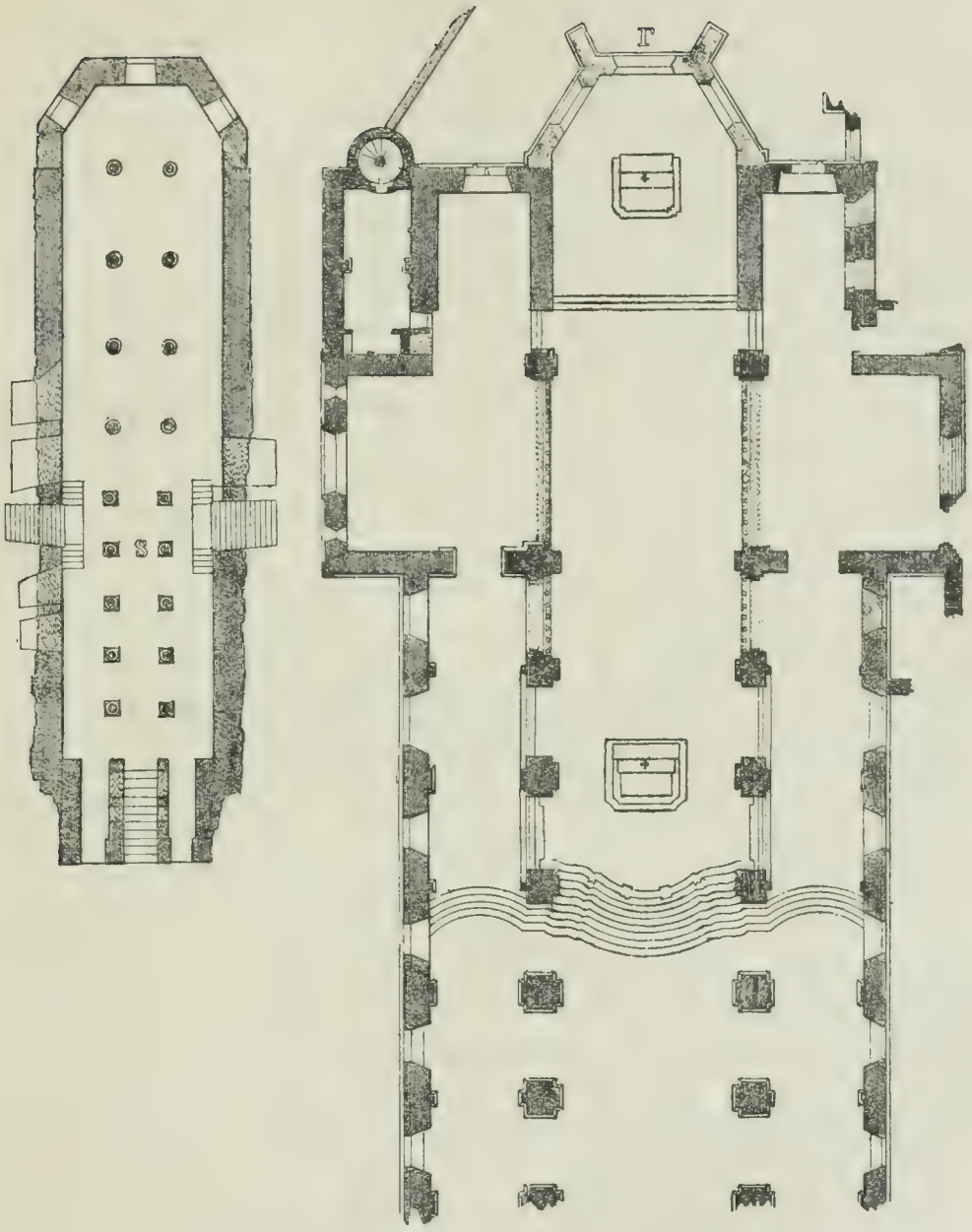
Die Zurückführung des Chores auf diese romanische Form wird uns eine der merkwürdigsten mittelalterlichen *Choranlagen* zeigen.[1] (Abschnitt I.) In einem zweiten Abschnitt werden wir die *Gründe* zu dieser eigenartigen Disposition aufzusuchen haben. (Abschnitt II.)

I

Umfang des Chores Abb. XVIII

Westliche Grenze des Chores. Die Schmidtschen Aufnahmen zeigen, daß noch um 1830 die barocke Treppe und damit der Anfang des chorartig erhöhten Kirchenteiles um zwei Arkaden weiter als jetzt nach Westen lag. Erst gegen 1850 wurde sie (s. Schlußkapitel) in die jetzige Linie hinaufgeschoben, der unter dieser Strecke liegende Kryptateil abgerissen, der Chor also um zwei Arkaden verkürzt und der Laienraum entsprechend verlängert.

Die von Schmidt gezeichnete Ausdehnung hatte, selbstverständlich ohne jene Treppe, der Chor bereits beim Bau der Kirche bekommen. Denn den zerstörten Teil der Krypta gibt Schmidt in denselben Maßen und mit derselben Gewölbedisposition wieder, wie den jetzt noch stehenden, der ja sicher aus der romanischen Zeit stammt. Quast, der diesen Teil vor seiner Nieder-



XVIII. St. Matthias. Grundriß der Krypta von 1513—1848.
Grundriß des Chors von 1748—1848 (nach Chr. W. Schmidt)

legung untersuchte und begutachtete,[2] bezeichnet ihn einfach als „den westlichen Teil der Krypta" und als „ein wertvolles mittelalterliches Denkmal", macht zwischen ihm und dem östlichen Teil der romanischen Krypta also keinen Unterschied. Spuren an dem zweiten, wegen seines komplizierteren Baues bereits mehrfach erwähnten Arkadenpfeilerpaare sagen dasselbe. (Abb. 28, 30.) Die Eckknollen dieser beiden Pfeiler sind zum Teil in der Bosse geblieben, zum Teil auch schon roh als Menschen- oder Tierköpfe angelegt. Als rohe Bosse oder als halbvollendeten Kopf hätte man sie, mitten in der Kirche, nicht stehen lassen, wenn sie sichtbar gewesen wären. — Noch vor ihrer Vollendung wurde also der Chor über sie hingebaut, und sie verschwanden in Erde und Mauerwerk, bis in der Mitte des vorigen Jahrhunderts die Verkleinerung des Chores sie wieder bloßlegte und sichtbar machte. Die Meißelstriche an ihnen sind so scharf, als wäre der Steinmetz eben erst weggegangen: in dieser Frische können sie hier, wo vor Einführung von Kirchenbänken regelmäßig das Volk sich drängte, nur dann erhalten geblieben sein, wenn sie dem Treten und dem Scharren der Schuhe entzogen waren.

Aufgang zum Hauptchor. Daß der Aufgang zum Hauptchor nicht an dessen Westseite gelegen haben kann, ergibt sich bereits aus dem Grundrisse bei Schmidt. Wir sehen es auch an der genauen Gottesdienstordnung, die der bis ins kleinste sorgfältige Abt Rode seiner Gemeinde gab:[3] es fehlt in ihr jede Erwähnung einer Chortreppe, die bei den Aufzügen vom Kloster zum feierlichen Gottesdienst doch sicher hätte benützt werden müssen; und selbst an den höchsten Feiertagen leitet Rode den Zug der Mönche von der im südlichen Querhaus gelegenen Kreuzgangspforte durch das Querhaus hindurch unmittelbar zum Chor. — Damit wird klar, warum auffallenderweise außer den beiden Portalen, die aus den Seitenapsiden zum Chorquadrat gehen, durch den Sockel der Chorschranken auch in der ersten Arkade Türen gebrochen sind, die den Zutritt in den westlichen Teil des Chores ermöglichen.

Abb. XVIII *Stirnwand des Hauptchores.* Bei Schmidt erscheint östlich von dem durch die Barocktreppe vermauerten Kryptaportal noch die romanische Treppe zur Unterkirche. Diese Stiege kann hier, im Mittelpunkte des Kirchenraumes, selbstverständlich nicht offen gelegen haben: abgesehen von ihren obersten Stufen muß sie bereits im Innern der Krypta gelegen und vom Chor überbaut gewesen sein. So werden auch die beiden Kanäle erklärlich, die auf Schmidts Grundriß neben der Kryptatreppe her nach Westen laufen: es sind tonnengewölbte schmale Gänge, die sich nach vorn in Fenster zum Kirchenraum öffnen. „Die Chormauer hatte vorn ein Portal und zwei runde Fenster", sagt

uns ein Gewährsmann, der vor 1850 diese Mauer noch vom Innern der Krypta her sehen konnte.[4]

Erhöhung in den Seitenschiffen. Bis jetzt sprachen wir von der Westgrenze des romanischen Chores im Mittelschiffe. In den Seitenschiffen begann der Chor — der Kürze halber nennen wir auch diesen erhöhten Teil der Kirche Chor, obschon er im strengen Sinne die Benennung nicht führt — wahrscheinlich ebenfalls in der Linie der beiderseitigen dritten Arkadenpfeiler. Wenigstens zeigen Freilegungen, daß die Grundlinie der Basis des ersten Arkadenpfeilers nur etwa 0,25 m unter dem jetzigen Bodenniveau liegt, daß also schon der mittelalterliche Fußboden hier erhöht war. Diese Teile der Seitenschiffe hatten nach Westen hin nicht Stirnmauern, sondern waren durch Treppen zugänglich: es wäre sonst ja ganz unmöglich gewesen, bei liturgischen Prozessionen aus dem Chor ins Schiff zu kommen. Und die erwähnten Konstitutionen des Abtes Rode sehen vor, daß geehrtere Besuche der Kirche durchs Mittelschiff geleitet werden und dann zum Chor hinaufsteigen. Nur ist anzunehmen, daß diese Treppen in den Seitenschiffen nicht erst, wie die Stirnmauer des Hauptchores, an der Ostseite der beiderseitigen dritten Arkadenpfeiler begannen, sondern daß ihre unterste Stufe schon am westlichen Ende dieser Pfeiler lag: so dienten ihnen Seitenschiffswand und Pfeilerwand als Wange.

Chorschranken im westlichen Chorteil. Steinerne Chorschranken von 2,50 m Höhe, deren Stil auf etwa 1200 weist, reichen heute vom östlichen Vierungspfeiler bis zum jetzigen Westschluß des Chores. Der Regel nach erwarten wir, daß auch der abgetragene Chorteil von solchen Schranken eingeschlossen war, so daß in der Linie der dritten Arkadenpfeiler der gewöhnliche lettnerartige Abschluß vorhanden gewesen wäre.

Chorschranken nach Westen

Abb. 20, 21, I

Aber bereits *damals, als Schmidt* die Kirche aufnahm, hörten die Chorschranken in der ersten Arkade auf. In der dritten Arkade zeichnet er statt eigentlicher Chorschranken einen Abschluß, dessen Grundriß der damals schon bestehenden barocken Balustrade über der Chortreppe vollkommen gleich ist. In der zweiten Arkade aber läßt er auch diesen fort und er gibt nur die beiden Stufen an, die vom niedrigen Chor des Seitenschiffes zum höheren Mittelchor hinanführen. Wenigstens zu Schmidts Zeiten war also die beiderseitige *zweite* Arkade *ohne* jede Schranke, und ein freier Zugang war möglich aus den erhöhten Seitenschiffen durch die Arkade in den Chor. Es haben sich nun am zweiten und dritten Arkadenpfeiler, und zwar an denjenigen Seiten, die die dritte Arkade bilden, mit großer Deutlichkeit die Ansatzstellen der Mannheimschen, von Schmidt hier noch aufgenommenen Schranken erhalten. In der zweiten Arkade aber, an den Seiten des ersten und

Abb. XVIII

zweiten Pfeilerpaares, sind keine Spuren solcher Schranken zu entdecken. Damit ist klar, daß auch schon Abt Mannheim diese letzteren Arkaden offen gelassen hat: es war also schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts möglich, durch die beiderseitigen zweiten Arkaden aus einem Seitenschiff in das andere zu gehen, ohne daß man Schranken durchschritt.

Diese Anordnung hat *Mannheim* nicht geschaffen, sondern vorgefunden. In demjenigen Raum des Chores, der zwischen den beiderseitigen dritten Arkaden lag, hatte nämlich der im Jahre 1148 geweihte Matthiasaltar seinen Platz; an seine Rückwand lehnte sich etwas erhöht der Schrein mit den Reliquien des Apostels Matthias an. Als Standort dieses größten Schatzes der Kirche, der tumba Sancti Matthiae, wird uns dieser Punkt dadurch bezeugt, daß gerade über ihm im Schlußstein des spätgotischen Gewölbesternes das Bild des heiligen Matthias angebracht ist, und zwar so, daß der Trierer Bischof im Bilde vor dem Apostel kniet und als Vertreter seiner Diözese die Seinigen dem Schutzpatron empfiehlt. Der der Vierung zunächst stehende Schlußstein trägt das Bild Mariae. Es folgt Eucharius als Titelheiliger der Kirche, dann Valerius, sein Nachfolger auf dem Trierer Bischofsstuhl. Der feststehenden Reihenfolge nach müßte dann St. Maternus, der dritte Bischof Triers, folgen: es erscheint aber, wie gesagt, St. Matthias, und erst nach dieser Unterbrechung folgt Maternus. Nun ist die Wahl der Schlußsteine des Gewölbes durchweg nach den darunterliegenden Altären getroffen. Für den Matthiasschlußstein an dieser Stelle fehlte also jede Erklärung, wenn die Tumba apostoli an irgendeiner anderen Stelle der Kirche gestanden hätte. Über diesem Punkte wurde ja auch der Dachreiter errichtet, und er heißt gelegentlich turris supra tumbam.

Doch kehren wir zu der Umhegung des Chores zurück. In einer kunstgeschichtlich sonst belanglosen Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stößt man auf einige zufällig und flüchtig eingetragene Notizen über eiserne Schranken, die im Jahre *1452 Abt Wolf* um die Tumba apostoli aufführen ließ: die Schranken werden ausdrücklich als Cancelli *circa* tumbam bezeichnet, müssen also auch von Westen nach Osten verlaufen sein. Es waren *lange* Schranken, denn der Abt muß nicht weniger als 167 Florin für sie aufwenden, und die Namen der Spender dieser Geldes werden notiert. Der hohe Preis verbietet, in den Cancelli ferrei eines jener Eisengitter zu vermuten, mit denen die Spätgotik und die beginnende Renaissance oft genug Gräber und Heiligtümer eng umhegte. Noch weniger können wir daran denken, daß die Schranke sich in einer Entfernung von 1 bis 2 m um das Grab gezogen hätte: vor der Tumba stand, unmittelbar mit ihr verbunden, der oft erwähnte Matthiasaltar, dessen Stufen doch mindestens 2 m der Breite

des Chores beanspruchten, von dem seitlichen Chorrande also höchstens 3 m entfernt war: denken wir uns nun in diese drei Meter noch Eisenschranken in der Richtung der Kirchenachse eingestellt, so ist der ganze Raum zu beiden Seiten des Altares und der Tumba verdorben und unbrauchbar gemacht. Es bleibt also nichts anderes übrig als der Schluß, diese cancelli ferrei, die als cancelli ferrei circa tumbam ja auch an den Seiten des Schreines hinlaufen mußten, seien zwischen den Arkaden von Pfeiler zu Pfeiler gelaufen. War dies aber der Fall, so durfte in der zweiten Arkade kein fester Abschluß nach Art von eigentlichen Chorschranken stehen: es hätte ja sonst jeder Zugang für die Pilger zum Grabe gefehlt.

Wie mag die Umhegung dieses westlichen Chorteils aber *vor 1452, vor Errichtung der Wolfschen cancelli ferrei* gewesen sein? Wir können es leicht feststellen: des Schutzes wegen muß nach Westen hin irgendeine Schranke gestanden haben, aber mehr als eine niedrige, in der Mitte vielleicht sogar geöffnete Brustwehr kann sie nicht gewesen sein. Denn in St. Matthias fehlte das altare sanctae crucis, derjenige Altar, an dem der Gottesdienst für die Laien gehalten wurde und der der Regel nach seinen Platz vor dem Lettner, im Schiffe der Kirche hatte. Dafür war aber der Matthiasaltar zugleich als Kreuzaltar geweiht,[5] er also diente dem öffentlichen Gottesdienst. Was an ihm geschah, mußte in der ganzen Kirche sichtbar sein: eine lettnerartige Schranke an der Westendigung des Chores verbot sich also. — Auch durch die Art der Reliquienverehrung des 12. Jahrhunderts wäre sie unmöglich gemacht worden: dasselbe Jahrhundert, das aus den alten Krypten die Reliquien in die Schiffe der Kirche übertrug, das eben darum den Kryptabau einstellte, das für die öffentliche Aufstellung der Reliquien jene prachtvollen Schreine zu fertigen begann, hätte ein Apostelgrab niemals hinter einer hohen Schranke verborgen oder lediglich durch das Tor in einer solchen Schranke es sichtbar gemacht. Eine niedrige Brustwehr muß sich also über der Stirnmauer der Krypta quer durch die Kirche gezogen haben. Da jene Eisenschranken des 15. Jahrhunderts aber nicht nur im Westen den Chor begrenzten, sondern auch die beiderseitige dritte Arkade durchzogen, so ist wahrscheinlich, daß in dieser Arkade ebenfalls vorher irgendeine Brustwehr bestanden haben wird.

Chorschranken am Haupttor

Chorschranken im östlichen Chorteil. Außerdem gab es aber noch eine zweite und zwar *eigentliche* Chorschranke. Es sind von ihr erhalten die spätromanischen Chorwände, die von östlichen Vierungspfeilern zu den westlichen und dann wieder von diesen zu den beiderseitigen ersten Arkadenpfeilern gehen. Als Fortsetzung dieser erhaltenen Teile muß eine Schranke ähnlicher Art in der Linie der ersten Arkadenpfeiler von Süden nach Norden sich erstreckt haben. Hätte sie gefehlt, so hätte sich ja der liturgische Chor-

Abb. I

dienst im offenen Kirchenraum abgespielt, für die Empfindungen des 12. Jahrhunderts eine Unmöglichkeit, und ein Widerspruch gegenüber sämtlichen anderen benediktinischen Kirchen.

Eine solche eigentliche Chorschranke an dieser Stelle ist *auch literarisch* bezeugt. Die bereits mehrfach erwähnten constitutiones des Abtes Rode geben für die Austeilung des Weihwassers vor dem täglichen Hochamte folgende Vorschriften: „(celebrans) profunda inclinatione praemissa aspersorium domino abbati porrigit, qui prius sacerdotem, deinde se ipsum aspergit. Resumpto aspersorio sacerdos a dextero choro ad sinistrum, dehinc ad populum extra januam procedit aspergendo, quem praecedunt deferentes crucem, et custos portans sal benedictum cum caldari pro populo, subdiacono cum aqua benedicta subsequente, reditque sacerdos ad analogium, dicens versiculum. . . ." Soll unter jener Tür, durch die der Priester mit seinem Geleit den Chor verläßt, um auch das Volk mit Weihwasser zu besprengen, eine der
Abb. I Türen in den seitlichen Schranken des Chores (T I und T II) verstanden werden, so erheben sich Schwierigkeiten. Denn es wird nicht gesagt, ob der feierliche Zug die Tür der Epistel- oder die der Evangelienseite zu benutzen hat; und war er durch eine dieser Türen in den Seitenschiffschor und durch diesen nach Westen gehend bis zum Volke gelangt, dann stand er erst im Seitenschiff; er mußte also, um das Volk segnen zu können, an der westlichen Chormauer vorbei quer durchs Hauptschiff ins andere Seitenschiff schreiten, dort die kleine Treppe hinaufgehen und durchs Seitenschiff ins Mittelschiffschor zurückschreiten. Eine so umständliche Prozession können die Constitutiones, in denen Rode für eine Menge viel einfacherer liturgischer Funktionen liebevolle Einzelvorschriften verfaßt hat, nicht ungeregelt lassen. Daß er sie aber sogar mit Stillschweigen übergeht, ist ein Beweis, daß sie überhaupt nicht stattfand, mit anderen Worten, daß der Priester und seine Begleiter nicht durch eine der Januae in den Seitenschranken das Chor zu verlassen hatten. Nur in *dem* Falle findet die Stelle ihre genügende Erklärung, wenn eine Tür vorhanden war, bei deren Benützung Rode *keine* Vorschriften über die Richtung und den Verlauf der Prozession zu geben nötig hatte, eine Tür ferner, durch die hindurchschreitend der Priester das Volk segnen konnte, ohne durch die Massen der Stehenden sich ungeziemend hindurchdrängen zu müssen. Vorhanden aber war eine solche Janua dann, wenn zwischen den ersten Arkadenpfeilern eine hohe, in der Mitte durch eine portalartige Öffnung durchbrochene Chorschranke bestand: nach Segnung der rechten Reihe der im Chore sitzenden Mönche stand der Priester an dieser Tür, durchschritt sie, stand nach einigen Schritten in der Mittelachse der Kirche an dem westlichen Rande der Krypta- und Chormauer, wo be-

kanntlich höchstens eine niedrige Brüstung, wahrscheinlich sogar eine offene Stelle sich befand, und segnete von hier die unter ihm im Schiffe stehende Menge.

Eine *Entfernung* dieser lettnerartigen, mit Mitteltür versehener Chorschranke wird trotz sehr reichlicher Quellen in der spätgotischen und in der ersten barocken Periode nicht erwähnt. Nach den klösterlichen Gewohnheiten dieser Zeiten ist eine Niederlegung von Chorschranken auch nicht zu erwarten. Wir finden letztere vielmehr wieder in einer Schranke, die im Jahre 1667 erwähnt wird. Für dieses Jahr bemerkt sich Abt Feiden in seinem privaten Notizbuch:[6] „Dem Herrn Jacobi Zechner, Mahler binnen Trier, das Steynern gerembs hinder st. Matthis-Altar ... zu stoffieren verdinkt." Dieses Steingerembs, diese steinerne Rampe, kann keine niedrige Brustwehr, es muß eine Schranke von der Höhe der Chorschranken gewesen sein: der Preis von 7 Reichstalern neben freier Station im Kloster wäre sonst zu hoch. — Und endlich sehen wir in der Kirche noch die Ansatzstellen dieser eigentlichen Chorschranken: am ersten Paar der Arkadenpfeiler, und zwar auf ihren nach dem Mittelschiff gelegenen Seiten, ziehen sich in der Mitte des Pfeilers Unebenheiten und Reste von Putzkanten senkrecht hinab und diese Unebenheiten erreichen eine Höhe, die der Höhe der noch erhaltenen Strecken der romanischen Chorschranken gleich ist. — Wann der Lettner gefallen ist, wird uns die Geschichte der hochbarocken Umformung von St. Matthias berichten.

Die Ergebnisse unserer Untersuchungen sind in der perspektivischen *Rekonstruktion des romanischen St. Matthias* zeichnerisch dargestellt. In Worten seien sie folgendermaßen zusammengefaßt: ein Chor — im weiteren Sinne des Wortes — umfaßt die Apsis, das Presbyterium, das Querhaus und bis zum dritten Arkadenpfeiler das ganze Langhaus; soweit er im Mittelschiff und in der Vierung liegt, erhebt er sich um drei Stufen über die seitlichen Teile; gegen diese höheren Teile ist wiederum die Apsis durch zwei weitere Stufen erhoben. Hohe steinerne Chorschranken ziehen sich im Süden und im Norden an den Seiten der Vierung und durch die erste Arkade, im Westen zwischen den beiden ersten Arkadenpfeilern hin. Durch diese Chorschranken führen zwei Tore nach Süden oder Norden, eins nach Westen. Der von ihnen umhegte Raum dient dem Gottesdienst der Klostergemeinde; da sein Mittelpunkt der dem heiligen Eucharius geweihte Hochaltar bildet, dürfen wir diesen Chor *Euchariuschor* nennen. Der vor ihm liegende westliche Teil sei der Kürze halber *Matthiaschor* genannt, er enthält die tumba apostoli. Ihn umgibt nur eine niedrige Brüstung, die jedoch die beiderseitige zweite Arkade ganz offen läßt. In einem Tor seiner Stirnmauer beginnt die Treppe zur Krypta. Doppelchor Abb. XV

Zu dieser Rekonstruktion paßt der sonst nicht ganz anschauliche *Bericht*

der Metropolis über die Mattheiser, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ja noch unversehrte Chordisposition:[7] „Ad ipsum chori maioris introitum (vides) aram Divi Matthiae cum eiusdem reliquiarum ingenti tumba ... longo ordine cereis ipsam hinc inde stipantibus ... Sub ipsa divi ara subterranea sese crypta ... aperit." Brower sah also einen doppelten Chor; in den Chorus maior führte ein Eingang, introitus. — Vor diesem Eingang stand die tumba apostoli, zu den beiden Seiten große Opferkerzen. Vor der Tumba stand der Matthiasaltar. Genau unter diesem, sub ipsa Divi ara, war das Kryptaportal.

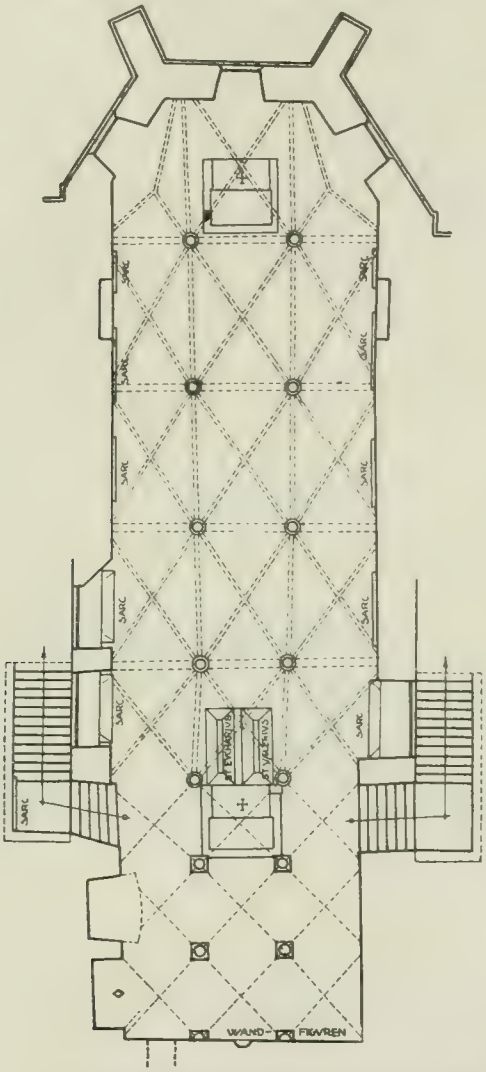
Abb. 15 Die Bemerkung Browers über die ungeheuer großen Opferkerzen zu beiden Seiten des Apostelgrabes macht uns eine Eigentümlichkeit an der dem zweiten Arkadenpfeiler nach dem Mittelschiffe zu vorgelegten Halbsäule verständlich. Diese Halbsäulen sind nämlich, etwa 1 m über dem Boden beginnend, auf eine Strecke von gut 2 m abgeflacht (s. Abb. V). Diese Abflachung ist genau bündig mit der dem Mittelschiff zugekehrten Fläche des westlich folgenden Pfeilerpaares. Diese ganz genaue Übereinstimmung verrät uns ihren Zweck: sie sollte ermöglichen, daß von diesem Pfeiler aus bis zum nächsten westlichen, der ja an der Chorgrenze stand, ein Gestell errichtet werden konnte, auf dem die übermannsgroßen Opferkerzen Platz finden konnten. Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts sprechen tatsächlich von Gestellen in dieser Arkade, für die Kerzen bestimmt.[8]

II

Entstehungsursache Versuchen wir nunmehr *die Absichten* zu nennen, die mit dieser Chordisposition verfolgt sind. Wir sehen, daß mit ihr vom Standpunkte der Andacht wie von dem der Ordnung aus eine treffliche Leitung des *Pilgerverkehrs* durch die Kirche hin gesichert war; wir sehen auch, daß anderseits den Erfordernissen des liturgischen Gottesdienstes der Klostergemeinde hierbei Rechnung getragen wurde. Damit erhalten wir eine Art Bürgschaft dafür, daß die soeben aus dem Baubefund und aus verstreuten literarischen Quellen erfolgte Rekonstruktion des Chores nicht in die Irre ging.

War der Pilger durch die sogenannte porta exterior von der Heerstraße in den Abteibering eingebogen, so sah er bereits nach einigen Schritten den Reliquienschrein. Durch das geöffnete Kirchenportal hindurch schimmerte er ihm im Kerzenschein vom Rande des vorderen Chores aus entgegen. Wallte er dann weiter und endlich in die Kirche hinein, so schaute das Heiligtum trotz allen Volksgedränges vom Matthiaschore her sichtbar in die Schiffe hinab. Von vorne war es nicht zugänglich. — An der Chormauer oder vorher mußte der Pilgerzug zur Seite biegen, und zwar nach rechts; er bewegte sich dann durch ein Stück des Seitenschiffes und durch dessen erhöhten Teil, den

Schrein immer im Auge behaltend, bis zur zweitletzten Arkade des langen Traktes. Sie war ohne Verschluß, durch sie hindurch gelangte man endlich zum ersehnten Ziel. Lange durfte der Pilger in den Hochflutzeiten der Wall-



XIX. St. Matthias. Grundriß der Krypta 1848—1927

fahrt dort nicht verweilen, wenn nicht Krankheit oder hoher Rang ihm ein Ausnahmerecht verliehen. Dicht hinter dem niedrigstehenden Schrein her, so daß man ihn berühren konnte, schob sich der Zug langsam weiter, und jenseits ging es durch die zweite wiederum offene Arkade ins nördliche Seitenchor, wo man sich nach links, nach Westen wenden mußte. Kranke und Vor-

nehme knieten inzwischen an den Seiten des Schreines, im Raume der dritten Arkade, gegen den Andrang der anderen durch die in der dritten Arkade bekanntlich stehenden Schranken geschützt. War der Zug dann wieder im Laienraum des Schiffes angelangt, so brauchte es keinen Zusammenstoß mit denen zu geben, die erst im Einziehen waren. Man zog ja durch das nördliche
Abb. I, II Seitenschiff nach Westen, und dort in der Mitte der Nordwand bot die Seitentür einen Ausgang, durch den sich die Prozession, ohne das Hauptportal der Kirche berühren zu müssen, auf „St. Eucharii Kirchhoff" begeben konnte, wo man in St. Maternus und St. Quirinus zu beten hatte.

Gut war aber auch für den *mönchischen Gottesdienst* gesorgt. Der Euchariuschor war nach allen Seiten durch die hohen Chorschranken so abgeschlossen, daß die Pilger durch die westliche Janua vielleicht einen Augenblick hineinsehen konnten, ihn aber nicht zu betreten brauchten. Unberührt vom Volksgedränge bot er der Klostergemeinde Raum und Ruhe für den liturgischen Dienst.[9]

XIV. KAPITEL

DER WÄHREND DES BAUES AUFGEGEBENE CHORPLAN

Als Abt Bertulf sich zu der im vorhergehenden Kapitel rekonstruierten Chordisposition entschloß, war bereits in Ausführung begriffen ein *anderer, weniger praktischer Chorplan,* der den Matthiaschor nicht vorsah. Wir erkennen ihn an deutlichen Spuren im Gebäude selbst (I). Es ist auch möglich, den wahrscheinlichen Grund zum Verlassen dieses ersten Chorplanes zu finden: er liegt im Bekanntwerden eines *auswärtigen,* sehr zweckmäßig eingerichteten *Wallfahrtschores* (II).

I

Erster Chorplan

Der beiderseitige zweite Arkadenpfeiler unterscheidet sich von den übrigen bekanntlich dadurch, daß er nach dem Mittelschiffe zu vor der gewöhnlichen Vorlage rechteckigen Durchschnittes noch eine solche von halbkreisförmigem Grundriß, eine Halbsäule, führt, die bis zum romanischen Gewölbeansatz hinaufgereicht haben muß. Noch stärker sind bekanntlich die Basen dieser beiden Pfeiler vor denen der anderen ausgezeichnet. Es ist nämlich nicht nur
Abb. I, XV, 18, 19, 21 zu dem Mittelschiffe hin, sondern auch nach ihrer östlichen Seite ein halbkreisförmiger Vorsprung angelegt (A I und A II), und ihre Sockelplatten sind mit figurierten Eckknollen geschmückt. Diese Schmuckglieder sowie die ganze übrige Basenprofilierung der beiden Pfeiler lagen unsichtbar unter dem

Boden des Matthiaschores, bis dieser durch die Chorverkleinerung von 1848 abgetragen wurde (s. Kap. XXXV). Auf den Plänen von Schmidt konnten sie daher noch nicht erscheinen. Da man sie aber nicht zu dem Zwecke herstellte, unsichtbar zu sein, so muß bei Setzung der beiden Basen der Plan bestanden haben, den Chor *östlich von diesem zweiten Paar* der Arkadenpfeiler beginnen zu lassen.

Erster Chorbeginn

Einzig die Frage entsteht, *wo* dieser beabsichtigte Chorbeginn denn gelegen haben könne. Zunächst gibt die *Krypta* Auskunft. Soweit sie uns noch erhalten ist, d. h. bis zum östlichsten Paare der Arkadenpfeiler, stand sie wohl schon vor Grundlegung der jetzigen Kirche. Hätte nun die Absicht bestanden, den Chor erst auf der Westgrenze der Vierung beginnen zu lassen, so wäre die den Bau störende Kryptastrecke von dort bis zum ersten Pfeilerpaare damals bereits niedergerissen gewesen. Der beabsichtigte Choranfang kann also nur in der Verbindungslinie der beiderseitigen ersten Arkadenpfeiler gelegen haben. Nach diesem Chorplane sollte das Apostelgrab, wie ja auch im damaligen Kölner Dome der Schrein mit den Häuptern der heiligen Dreikönige, in der Ebene des Mittelschiffs zu stehen kommen. Denn in der ersten Arkade allein hätten die Pilger an ihm nicht vorbeiziehen und nicht beten können, und in die Vierung hinein konnte man es mit Rücksicht auf den klösterlichen Gottesdienst nicht stellen.

Zu demselben Ergebnis bezüglich Chorbeginn und Matthiasgrab nach diesem ersten Chorplan führt eine Überlegung, die an die Basen der bekannten zweiten Arkadenpfeiler anschließt. Diese haben, wie erwähnt, nicht nur nach dem Mittelschiff eine Basis für eine *Halbsäulenvorlage, sondern auch nach Osten hin.* Eine Vorbereitung für eine Halbsäulenvorlage findet sich auch an der Westseite ihrer östlichen Nachbarn, insofern an der Westseite dieser letzteren Pfeiler, und nur an ihrer Westseite, das Pfeilerfundament so weit über die Pfeilerseite nach Westen in die Arkade hinein verbreitert ist, daß es das Aufsetzen einer Basis ermöglicht (B I und B II).[1] Aber nur die Basen sind in der Arkade gesetzt worden, Halbsäulen haben niemals darauf gestanden. In der zweiten Arkade wollte der aufgegebene Plan also Halbsäulen aufsteigen lassen, und es sollte infolgedessen der Arkadenbogen nicht einfache, sondern doppelte Profilierung bekommen. Aber nur für *diese* beiderseitige Arkade hatte der Plan Derartiges vorgesehen: öffnet man die Mensen der Kastenaltäre, die sich an die Westseiten der beiden komplizierten Pfeiler anlehnen, so sieht man, daß hier im Westen die nach Osten vorgelegte halbkreisförmige Erweiterung der Pfeilerbasen fehlt (s. auch Abb. I).

Abb. I, 28

Man sucht nach dem Grunde, warum einzig und *allein die zweiten Arkaden* eine solche Auszeichnung erfahren sollten. Sie kann nicht eine Betonung von

Chorarkaden gewesen sein, da die zweite Arkade nach diesem Plan ja außerhalb des Chores liegen sollte. Sie kann nicht auf einen Wechsel im Pfeilersystem oder gar im Eintritt eines andern geschulten Achitekten beruhen. Sonst müßte man den wunderbaren Zufall annehmen, daß im Augenblicke des Schulwechsels in jeder der beiden Arkadenreihen je eine Pfeilerbasis auf jeder Seite zu genau vier Fünfteln ihres Umfanges fertig gemeißelt und fertig gesetzt waren.

Das rätselhafte Fehlen der halbkreisförmigen Basiserweiterung im Westen, ihr Vorhandensein an der Ostseite ein und desselben Pfeilers, die dadurch vorbereitete Auszeichnung einer einzigen Arkade vor allen anderen, und zwar auf jeder der beiden Kirchenseiten, dies alles erklärt sich ungezwungen, wenn man den Plan eines *Chorbeginns an den ersten Arkadenpfeilern* annimmt. Im Raum der dritten Arkade, und zwar in der Ebene des Mittelschiffes, mußte dann die Tumba stehen. Um hinter ihr, vielleicht auch unter ihr, durchzudefilieren, mußten die Pilgerzüge durch die zweite Arkade ziehen, und es entsprach einer oft befolgten Gewohnheit, einen solchen Eingangsbogen auch architektonisch zu betonen.

Folgen des Aufgebens

Es ist sehr klar, warum man, als man diesen ersten Plan verließ und die Stelle des Apostelgrabes gewissermaßen in die Höhe hob, die geplante und bereits grundgelegte *Auszeichnung dieser Arkade aufgeben mußte*. Durch die Anlage des Matthiaschores verlor sie ja 1,12 m an Höhe: die Beibehaltung der geplanten Auszeichnung, die Einlegung von beiderseitiger Vorlage und das Doppelprofil des Bogens hätte eine Arkade von nur mehr 2,80 m Breite und 5,40 m Scheitelhöhe geliefert. Ein so unschönes Verhältnis, an einer so wichtigen Stelle, konnte der Achitekt nicht wohl dulden, zumal da jetzt durch die Aufführung des Matthiaschores in anderer, noch besserer Weise für Auszeichnung des Grabes gesorgt wurde.

Was er *aber nicht aufzugeben brauchte*, was er im Gegenteil gerade mit Nutzen in den zweiten Chorplan mit hinübernehmen konnte, war ein anderer Bestandteil des ersten Planes. Es war die Halbsäulenvorlage nach dem Mittelschiffe hin. Wir sprachen bereits von der Gewohnheit romanischer Baumeister, wichtige Punkte der Kirche durch Verstärkung eines Baugliedes architektonisch zu betonen und auszuzeichnen. In Kirchen der Hirsauer Schule ist der Chorbeginn durch einen stärkeren Jochbogen am Gewölbe hervorgehoben, oder die Stelle, wo Türme durch das Herkommen gefordert waren, auch dann durch kräftigere Pfeiler markiert, wenn solche Türme in Wirklichkeit nicht geplant wurden. Das dem Hirsauer Geiste sehr nahestehende Kloster kannte diese Gewohnheit selbstverständlich gut, der Architekt hat sie im Urplan des Chores verwendet, um durch Säulenvorlage, deswegen auch

durch doppelten Jochbogen im Gewölbe das Matthiasgrab, die allerwichtigste Stelle seines neuen Baues, zu betonen.

Wir haben damit den im Bau aufgegebenen Chorplan wiederhergestellt, und zugleich gesehen, was aus ihm in den neuen, zur Ausführung gekommenen, übernommen wurde. *Der Zeitpunkt, in dem die Planänderung eintrat,* müssen die allerersten Wochen des Langhausbaues gewesen sein: die Basen der beiderseitigen zweiten Arkadenpfeiler waren bereits versetzt und von den ersten Arkadenpfeilern waren mindestens schon die Fundamente gelegt. Mehr aber war noch nicht geschehen, da, wie die Quaderverteilung an den Pfeilern zeigt, Halbsäulenvorlagen über B und B I niemals bestanden haben. Ja, mit der letzten Ausfeilung der beiden Basen waren die Bildhauer noch beschäftigt, als weiteres Arbeiten durch die Planänderung plötzlich unnötig wurde. Wir sehen noch die Meißelschläge, mit denen der Künstler einem der Eckknollen gerade die allgemeinen Formen eines menschlichen Antlitzes gegeben hatte, als der Befehl des Architekten zum Aufgeben des eben begonnenen Planes ihm das Werkzeug aus der Hand nahm. Abb. 28, 30

II

Neues Vorbild

Der neue Plan war vielleicht eigene Erfindung der Abtei, wahrscheinlich aber Nachahmung einer ähnlichen originellen Anlage, die aus denselben Bedürfnissen hervorging, wie die Wallfahrt nach Trier sie entwickelt hatte.

Die bei Lüttich gelegene *Abtei der Heiligen Eucherius und Trudo* sah in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts einen gewaltigen Aufschwung der Trudofahrt. Die Wallfahrer fanden in Stadt und Dorf kein Dach mehr, sondern schlugen sich um das Städtchen Soint-Trond herum Zelte in so großer Menge auf, daß es den Eindruck eines belagernden Heeres machte. Der Abt fürchtete für die klösterliche Zucht in seinem Konvente, und der Opfergaben wurden so viele, daß er sich zu einem kostspieligen Kirchenumbau nicht aus Raumbedürfnis, sondern nur deswegen entschloß, damit sein Kloster nicht zu reich werde. Diese Kirche, etwa 1075 im Umbau begründet, war 1117 vollendet.

Die Gesta abbatum Trudonensium, denen wir diese Nachrichten verdanken, ermöglichen auch ein Bild von der leider zerstörten Kirche, das nach ihren Andeutungen Weise gezeichnet hat.[2] Saint-Trond, in der Gestalt, die es durch Abt Adelhard II. erhielt, hatte zwei Chöre. Der chorus maior, auch chorus stallatus genannt, schloß mit der Vierung ab und war für den Chordienst bestimmt. Der chorus minor umfaßte die zwei östlichsten Arkaden des Langschiffes. Er war niedriger als jener und von ihm durch einen Bogen getrennt. In ihm stand das Grab des heiligen Trudo. Dieser vordere, niedrigere Chor

diente zum Gebetsraum für diejenigen Mönche, die am eigentlichen Chorgebete sich gar nicht oder nur zum Teil beteiligen konnten. Außerdem aber muß er auch den Pilgern zugänglich gewesen sein. Denn es war unmöglich, entgegen der allgemeinen Sitte das Ziel der Wallfahrt den Verehrern nur aus der Ferne zu zeigen; und außerdem berichten die Gesta ausdrücklich, er sei bestimmt gewesen „ad venerandam et orandam praesentiam sanctorum corporum". Es ist also im wesentlichen die in St. Matthias oben nachgewiesene Chordisposition; nur erkennen wir nicht mit Sicherheit, auf welchem Wege der Pilger bei Massenandrang zum Sarge und von ihm weg geführt wurde. Die Anordnung der Kirche in Saint-Trond läßt zu, daß es in derselben Weise, wie in Trier geschah, und der Name cancellum, niedrige Schranke, deutet vielleicht hierauf hin.

Saint-Trond wie das ganze Lütticher Land hatten mit Trier Beziehungen genug. Einer der einflußreichsten Freunde des Erzbischofs Albero, sein späterer Nachfolger Hillin nämlich, stammte von dort; junge Lütticher traten in St. Matthias als Mönche ein, und auch ohne persönliche Beziehung wäre der Ruhm einer so großen Wallfahrt genügend gewesen, um in der gleichstrebenden Trierer Abtei zur Nachahmung der Kirchenanlage zu führen.

Vergessen wir aber nicht, daß die in St. Matthias gefundene Disposition *im Grunde* nichts anderes ist als der Gedanke des Herumziehens um das Heiligtum, ein Gedanke, der in der Hildesheimer Bernwardkrypta zur Errichtung eines um das Grab herumgehenden unterirdischen Erweiterungsganges geführt hatte, ein Gedanke, der in allergrößter Form sich damals bereits in den Chorumgängen ausgewirkt hatte, deren liturgische Begründung darin besteht, daß sie ein prozessionsweises Herumziehen um den Altar ermöglichen.[3]

XV. KAPITEL

GRUNDRISSPROPORTIONEN VON ST. MATTHIAS VERHÄLTNIS DES OSTBAUES ZU DEN ÜBRIGEN TEILEN

Jetzt erst, wo alle das Langhaus betreffenden Fragen besprochen sind, können wir es in seinem Verhältnis zum Ostbau ins Auge fassen.

I

Gegensatz im Maßstab Abb. I

Es geschieht zuerst *in Beziehung auf die Maße*. Die Vierung hat von Westen nach Osten 8,65, von Norden nach Süden 9,40 m lichte Ausdehnung; von Pfeilerkern zu Pfeilerkern gemessen beträgt die erstere Seite 9,65, die letztere etwa 10,30 m. Die Vierung ist der maßgebende Teil des Grund-

risses und zugleich der am leichtesten auszumessende: bei einer sonst so gut vermessenen Basilika von 1127 können wir eine solche Differenz von einem vollen Achtel der Seitenlänge nicht als Messungsfehler auffassen.*

Das *Langhaus* jedoch ist vollkommen regelmäßig nach dem gebundenen System komponiert. Seine Länge beträgt das Doppelte der Breite, $2 \times 21 = 41{,}10$; jedes der vier Mittelschiffsjoche ist genau quadratisch, ebenso jedes der 16 Joche der Seitenschiffe bei halber Seitenlänge.

Mit den Maßen des Langhauses hat die Breite des Querschiffes, die westöstliche Ausdehnung der Vierung, nicht das geringste zu tun. Vier Joche mit ihr als Maßstab abgemessen, ergäbe ein Langhaus von 38,60 m Länge, ein minus von 2,50 m gegen die tatsächliche Ausdehnung.

Als Maßstab für die Schiffe ist vielmehr die Vierungs*breite* verwendet worden, und mit diesem Maß stimmt denn auch die Langhausbreite überein: es hat mit 20,90 die doppelte Breite der Vierung. — Der Westbau aber kümmert sich um diesen Maßstab nicht, und infolgedessen ist auch die Gesamtlänge der Kirche nicht nach dem Maßstab der Vierungsbreite und der Jochseiten bestimmt. Es beträgt ja die Länge des gesamten Baues, von der Grundlinie der Apsis bis zum Kern der Westmauer gemessen, 68,10 m; sieben Jochlängen aber ergeben 72,10 m, sechs Jochlängen 61,80 m.

Nun treffen wir aber auf eine sehr überraschende Erscheinung. Bei der *Gesamtlänge* der Kirche erscheint nämlich plötzlich dasjenige Maß, welches bei der Einteilung des Inneren gar keine Rolle spielte, nämlich die westöstliche Ausdehnung der Vierung oder die Breite des Querhauses. Diese siebenmal genommen ergibt $7 \times 9{,}65 = 67{,}55$, also für mittelalterliche Verhältnisse in ziemlicher Übereinstimmung die Länge des Gesamtbaues.

Die *Erklärung* dieser eigentümlichen Tatsache führt zu der Erkenntnis, daß man im Jahre 1127 eine Kirche von der siebenfachen Länge der Querhausbreite vorgesehen habe, also einen Bau in recht oft vorkommenden Proportionen. Je ein Siebtel wäre auf Querhaus, Chorjoch und Westbau gekommen, das Langhaus hätte, wie in Maria-Laach usw., vier Siebtel in Anspruch genommen. Für die Schiffe aber hat man einen anderen Plan aufgestellt, der die Vierungsbreite benützte.

II

Gegensätze im Detail

Sehen wir von den Maßen aber ab. Eine unzweifelhafte Verschiedenheit zwischen Langhaus und Ostteilen haben wir in der *Ornamentik* beobachtet, und sie beruhte nicht etwa in dem Auftreten oder Fehlen des einen oder an-

* Auch hier beziehe ich mich auf die Bemerkung im Vorwort über die Egbertsche Kirche.

deren Zierstückes, sondern in einem Wechsel aller Einzelheiten und des gesamten Charakters.

Unzweifelhaft wechselt auch die *Pfeilerbildung*. Nach den Vierungspfeilern zu urteilen, sollte der Arkadenansatz nur nach der Bogenseite hin betont werden; im ganzen Langhaus aber ist auch nach dem Mittelschiffe hin das schwere Profil um den Pfeiler herumgekröpft. Diesen Unterschied nun, diese die Pfeilerflucht störende Abweichung der Vierungspfeiler von den
Abb. I übrigen sucht das Langhaus zu verhehlen, und es tut es mit Erfolg: das östlichste Paar der Arkadenpfeiler ist so nahe aneinandergerückt, daß man beim Eintritt in die Kirche und noch auf eine gewisse Strecke im Schiffe hin nichts von den westlichen Vierungspfeilern sieht (s. S. 69).

Gegensatz in der Statik

Grundsätzliche Unterschiede aber walten zwischen Ostteilen und Langhaus in demjenigen Punkte ob, der die größte Sorge des Baumeisters bildet, und der gerade damals, im Übergang vom Flachdeckbau zum Gewölbe, im Vordergrunde der fachlichen Debatten stand, nämlich in den *Fragen der Statik*. In diesem Belange zeigt der Ostbau, wie wir sahen, ein schrankenloses Vertrauen auf die Haltbarkeit von Wand und Pfeiler gegenüber dem Gewölbe, das Langhaus hingegen außerordentliche Vorsicht. Die Mauern des Querhauses haben knapp einen Meter Stärke, obschon sie den Schub eines Rundbogengewölbes von über 9 m Spannweite auszuhalten haben. Alle anderen Gewölbekirchen von dieser oder ähnlicher Größe halten es für notwendig, die Ecken des Querhauses gegen den Gewölbedruck zu festigen; sie haben entweder stark hervortretende Eckbänder nach außen hin, oder im Innern Winkelpfeiler bezw. Winkelsäulen, einige sogar Sicherungen im Äußern und im Innern zugleich. Das Querhaus von St. Matthias wendet keine einzige
Abb. II dieser Vorsichtsmaßregeln an. Es schwächt sogar die Ecken: Fenster ziemlich großen Umfanges durchbrechen den unteren Teil der Wand und drängen sich bis nah an die Ecken. In Maria-Laach war man vorsichtiger gewesen; man hatte dort nur ein einziges kleines Fenster in jede Mauer der Querhäuser gelegt; man war sich bewußt, daß damit die Wandfläche nicht genügend geziert sei und hatte daher im Innern wie im Äußern der kleinen Öffnung durch breite dekorative Umrahmung die genügende Wirkung einigermaßen gegeben. Der Baumeister von St. Matthias hingegen überläßt die Gliederung der inneren Querhauswände einzig dem wirksameren, aber gefährlicheren Mittel der Wandschwächung durch viele Fenster. — Die Vierungspfeiler sind nicht stärker als die einer Flachdeckbasilika.

Anders aber rechnet der Entwurf zum Langhaus. Hier haben die Pfeiler weniger Druck auszuhalten als die Vierungspfeiler — und werden trotzdem um ein Drittel stärker gebaut als diese. Die Nebenpfeiler könnten, ohne

irgendwelche Gefährdung der Wand, weit schwächer werden, als die Hauptpfeiler — sie behalten aber dieselbe Stärke. Die Seitenschiffswände sind weniger belastet als die des Querhauses, haben aber um ein Fünftel größeren Durchmesser. Die Hochwand mit 1,20 m Dicke ist stärker als die Mauer des Osthauses, selbst in deren unteren Partien. Durch nach innen neigende Lage der Seitenschiffsgewölbe erhalten die Pfeiler der Arkadenreihe Druck von den Seiten her gegen den des Hauptgewölbes, obschon sie bei ihrer Mächtigkeit dessen nicht bedurften.

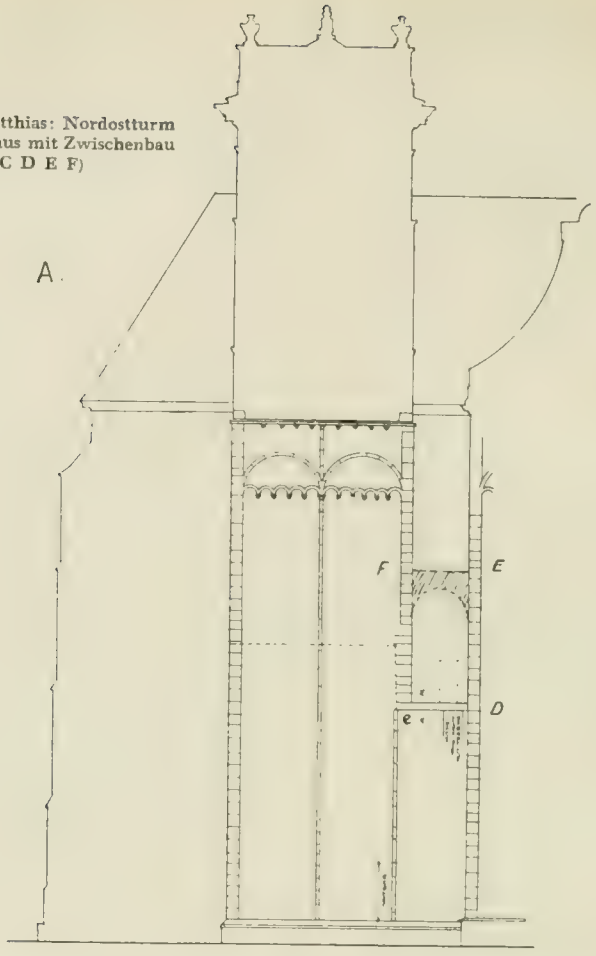
III

Nachflickungen im Ostbau

Der Wechsel in der Maßeinheit, der allgemeine Übergang zu einer anderen Dekorationsart, die Anwendung entgegengesetzter statischer Grundsätze kann ohne den Eintritt eines neuen Baumeisters, der das Langhaus zu entwerfen hatte, nicht wohl erklärt werden. Entscheidend wirkt aber, daß wir am Ostbau eine *Reihe von nachträglichen Änderungen* wahrnehmen, die ausnahmslos geeignet sind, seine statischen Verhältnisse zu verbessern, also die große Vertrauensseligkeit, mit der seine Mauerstärken disponiert waren, wieder gutzumachen. Ursprünglich waren die Portale aus dem Querhaus nach den Seitenschiffen 4,20 m breit; aber durch eine Einmauerung, die jetzt noch klar zutage tritt, sind sie auf 2,50 m verengt worden. Und diese Einmauerung erfolgte nach den beim Bogenansatz in ihr verwendeten Profilen noch während der Bauzeit der Kirche. In ähnlicher Weise wurden auch die östlichen Querhauswände nachträglich gesichert. Je zwei Fenster, die in ihrem Oberteile lagen, sind vermauert worden und zeichnen sich jetzt nur noch durch Risse im Wandbewurf ab. Es waren Fenster, die nicht etwa aus Egberts Zeiten herstammten, sondern die der Baumeister von 1127 angelegt hatte: die Ostwand des nördlichen Querhauses trägt schon das Dekorationssystem der hochromanischen Periode. — Ferner wurden in den Schacht zwischen diesen Ostwänden und der Westwand der Türme Kammern hineingebaut, die sich durch das Fehlen des Mauerverbands als nachträgliche Zutat erweisen. Diese Kammern aber sind mit einem Tonnengewölbe versehen, das sich wie ein Widerlager gegen die Ostwand des Querhauses legt, und selbst wieder an der Turmmauer ein unerschütterliches Widerlager findet. Die Einbauten beseitigen zugleich auch, wenigstens zum Teil, den schlimmsten Schönheitsfehler des anfänglichen Ostbaues, indem sie die den Bau zerreißenden engen Schächte zum guten Teile ausfüllen. (Abb. XX, C D E F.) Abb. 20, 21, I

Diese Korrekturen sind, wie gesagt, nach dem Brande getroffen. Fügen wir hinzu, daß sie aber auch recht bald darauf vorgenommen wurden. Denn

XX. St. Matthias: Nordostturm und Querhaus mit Zwischenbau (C D E F)



innerhalb der Kammern ist die Wand nie beworfen gewesen, hat also auch nicht längere Zeit dem Äußern der Kirche angehört.

Bald nach dem Brand also ist der neue Baumeister, der vorsichtigere Statiker, eingetreten, um das von dem *Ostmeister* Angelegte zu vollenden, in seinem eigenen Geiste zu korrigieren, und um dann das Langhaus zu entwerfen und auszuführen, dies freilich, wie wir sahen, in großer Verschiedenheit von seinem Vorgänger.

Wir nennen ihn den *Langhausmeister,* obschon auch der Westbau zum größten Teil ihm angehört. Damit aber schreiten wir schon in einen neuen Teil.

DRITTER TEIL

DER ROMANISCHE WESTBAU

Das Wort West*bau* ist ein ziemlich farbloser Name. Da aber die prägnanteren Bezeichnungen Westhaus, Westtranssept, Westschiff und Westturm auf den Eingangsteil unserer Kirche nicht zutreffen, so mußte ein Wort von so allgemeiner Bedeutung gewählt werden. Die Behandlung dieses Westbaues muß selbstverständlich von der Rekonstruktion seines romanischen Zustandes ausgehen (Kapitel XVI). — Ein auffallender Stilwechsel in der Schmuckwelt des Baues nötigt dann zu einer Untersuchung der Ornamentik (Kapitel XVII). Daraus entsteht die Frage, ob nicht vielleicht auch eine Planänderung nach der *baulichen* Seite hin während des Aufführens erfolgt sei (Kapitel XVIII). Erst damit ist der Weg zu einer Schuleinordnung des Bauwerkes frei (Kapitel XIX). Zuletzt ist dann die Möglichkeit gewonnen, alle bisherigen Resultate zu einer *chronologischen Baugeschichte der ganzen Kirche* zusammenzufassen (Kapitel XX).

XVI. KAPITEL

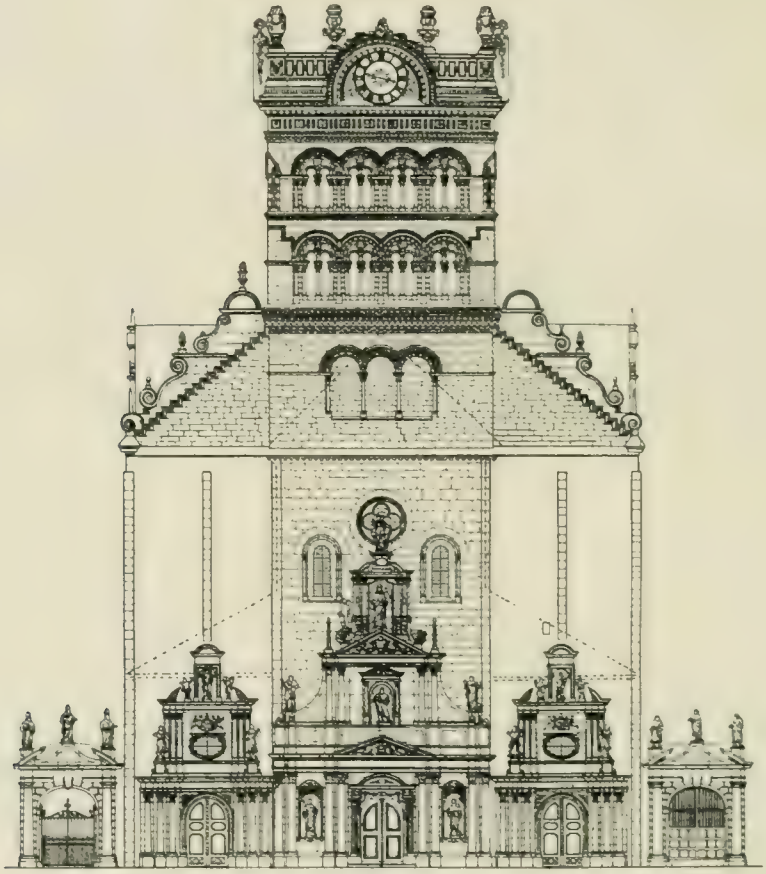
REKONSTRUKTION DES ROMANISCHEN WESTBAUES

Der erste Blick zeigt am Westbau von St. Matthias barocke Zutaten. Es sind die drei Portalvorbauten an der Fassade, alsdann die Volutenreihen, welche die links und rechts zum Mittelturm ansteigenden Halbgiebel begleiten, die Giebelaufsätze auf der Süd- und auf der Nordseite, und endlich die spätbarocke Galerie, die den oberen Abschluß des Turmes bildet (vgl. Abb. XXI; 31, 33). Nach Wegnahme dieser Teile erscheint der romanische Außenbau.

In drei Teile gliedert sich dessen Schauseite: zu unterst ein mächtiges Rechteck, das sich quer vor die ganze Kirche legt, zu oberst ein freistehender Turm, und zwischen ihm und dem unteren Rechteck ein schmälerer Teil, dessen schief anlaufende Seitenteile die Vermittlung zwischen dem Rechteck und dem Turme bilden. Da die Innenaufteilung des Westbaues dieser Teilung der Fassade entspricht, so können wir die weitere rekonstruierende Beschreibung nach diesen drei Teilen anordnen. Der Kürze halber werden sie mit Teil A, Teil B und Teil C bezeichnet.

Teil A des Westbaues

Der Grundriß dieses Sockelbaues bildet ein vor das Langhaus quergelegtes Rechteck von 22,30 m lichter Länge und 5,18 m lichter Breite, das sich in drei Teilvierecke gliedert. Die Seitenportale sind erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts gebrochen worden; das romanische Mittelportal ist durch zwei Rücksprünge abgetreppt.[1]



XXI. Aufriß der Westfront. Daten s. Abb. 31. —
Die gestrichelte Linie gibt den Querschnitt des Langhauses an

Abb. V, XXII

Der Aufbau von Teil A entspricht diesem Grundriß. Von Pilastern der westlichen Mauer ist in der Höhe von 3,10 m je ein Bogen von 1,25 m Stärke nach den starken Pfeilern geschlagen, die in der Scheidelinie zwischen Westhaus und Langhaus stehen. Auf den Bogen ruhen als westliche Fortsetzungen der Lichtgadenwände zwei Mauern. Von der Höhe der Bogen

XXII.
St. Matthias. Westbau:
Schnitt von Nord nach Süd

also ab zerfällt das Innere in drei Teile, welche senkrecht nebeneinander in die Höhe steigen. Der mittlere von ihnen, in den Raum des Mittelschiffs einbezogen (Abb. 19), hat vor Einziehung des jetzigen spätgotischen Gewölbes selbstverständlich ein romanisches getragen, von dem der doppelt profilierte Jochbogen, der das Westhausgewölbe von dem Mittelschiffsgewölbe trennte, noch erhalten ist.

Die seitlichen Teile des Westbau-Innern öffnen sich in ihrem Erdgeschoß selbstverständlich nach den Seitenschiffen hin. Nach oben sind sie jetzt in gleicher Höhe mit den Seitenschiffsgewölben durch ein in barocker Zeit angebrachtes Kreuzgewölbe gedeckt. Über ihm liegt das ursprüngliche romanische Gewölbe F und F I. Über diesem Gewölbe steigen die Seitenteile weiter empor, zwei riesige leere Schächte mit unverputzten Mauern.

In den mittleren Teil des Westbaues ist eine barocke steinerne *Emporbühne* eingesetzt, deren Grundriß auf Abb. I ersichtlich wird. Vor ihr stehen (vgl. Abb. I) zwei klassizistische Säulen, die zur Stütze einer nachträglichen Erweiterung der Bühne später errichtet wurden. Als man jene barocke Bühne erbaute, beseitigte man eine romanische Holzempore. Ihre Stützen sind erhalten, Halbsäulen mit Kapitälen, die sich nach der Mitte hin vor die Pfeiler legen (vgl. Abb. 27).

Von der *Außenansicht* des Westbaues und ihren drei Höhenschichten haben wir in einigen Worten bereits gesprochen. Die Höhenschicht A zeigt nach vorne ein Rechteck von $25 \times 20{,}40$ m Fläche. Abb. XXI und 31 zeigen, wie entschieden diese riesige Fläche auf Einzelschmuck verzichtet, alles auf Wirkung der großen Linien einstellt und auch den Farbengegensatz in den Dienst dieser Wirkung zieht. Der jetzige Flächenbewurf stammt aus dem 18. Jahrhundert;[2] jedoch schon der romanische Architekt hatte, wie Reste zeigen, die Hausteinflächen beworfen. — Den oberen Abschluß des Fassadenteiles A bildet ein schwach vorragendes Gesims, das von kleinen, vielfach dekorierten Klötzchenkonsolen getragen ist.

Abb. II Nord- und Südwand des Blockes sind aufrechtstehende Rechtecke, die in ihren Maßen und in ihrer spärlichen Dekoration genaue Wiederholungen der seitlichen Vierecke der Vorderfront darstellen. Jedoch ist an ihrer oberen Kante der romanische Fries durch das schwere Gesims eines barocken Giebelaufsatzes verdrängt worden.

Abb. 2 Die nach Osten gewendete Rückseite des Geschosses A entbehrt jeder Ornamentierung und Gliederung, sogar ein Abschlußgesims der oberen Kante ist offenbar nie vorhanden gewesen.

Teil B des Westbaues

zeigt als *Fassade* ein gleichschenkliges Trapez, dessen Schenkel von den Ecken des Teiles A her die Vermittlung zum Turme herstellen. Teil B ist gegen Teil A um etwa 0,30 m zurückgesetzt; auf jeden, der nicht genau von der Mittelachse aus die Fassade ins Auge faßt, macht daher der etwas vorspringende Mittelteil von B den Eindruck, als sei er aus der Mittelachse heraus stark nach links oder rechts verschoben. — Die senkrechte Dreigliederung des Teiles A geht, freilich unter Aufhören des Farbengegensatzes, in B weiter. Teil B des Westbaues

Die Schenkel des Trapezes, die als Halbgiebel zum Turme ansteigen, hat der romanische Baumeister zu Treppenstufen gebrochen, in deren Einzelwinkeln immer eine reliefierte Blume aus sechs länglich lanzettlichen Blättern angeordnet ist; zwei der Stufen an der nördlichen Giebellinie tragen statt dessen regellos vertreute Blätter. Über den Treppengiebeln herlaufend, hat die Barockzeit eine aus Voluten und wagerechten Profilen zusammengesetzte Giebellinie aufgebaut. Abb. 33

Auf der *Süd- und auf der Nordseite* stehen an Teil B barocke Giebel, die offenbar gleichzeitig mit den soeben an der Westfront beobachteten Volutenreihen errichtet wurden, von ihnen aus läuft ein Satteldach bis an die Süd- und an die Nordmauer des freistehenden Turmes. In romanischer Zeit lagen hier offenbar Satteldächer, die gegen die Turmmauern anstiegen. Andernfalls müßten die Mauern D und D I oben an ihrer Außenseite, an den Stellen G und G I für Außensicht berechnet, also mit Quaderung oder Putz versehen gewesen sein; im Innern des Turmes bemerkt man aber, daß sie überall unverputztes Bruchsteinmauerwerk zeigen. Abb. II

Es sei noch bemerkt, daß alle ornamentierten Stücke des Teiles B, soweit sie nicht durch überragende Profile gut geschützt sind, stark und bisweilen bis zur Unkenntlichkeit verwittert sind. In die große noch zu erörternde Erneuerung, die der Turm am Ende des 18. Jahrhunderts erfuhr, ist also keines von ihnen einbezogen worden. Auch das Mauerwerk dieser Zone zeigt nur geringe, in hellerem Sandstein ausgeführte Nachbesserung. Abb. 32

Teil C des Westbaues

Über die ursprüngliche Gestalt dieser oberen Westbauzone herrscht Meinungsverschiedenheit. Nach Diehl und Schmidt wäre der romanischen Bauzeit nur Teil A zuzuschreiben, auf dessen Seitenteilen sich ursprünglich romanische Türme erhoben hätten, während sein mittlerer Teil mit einem niedrigeren Giebel abschloß. Kurz nach 1500 habe Abt Lewen das Westturmpaar und den Mittelgiebel niedergelegt, und auf dem Rumpfe der Front Teil A die Teile B und C aufgebaut. In etwas anderer Form ist die Ansicht Teil C: Datierung

noch im Jahre 1923 von kunstgeschichtlich hochangesehener Seite wiederholt worden. — Es ist zuzugeben, daß einige Ornamente des Teiles C für die romanische Periode durchaus ungewöhnlich erscheinen, und daß in Wirklichkeit jene Masken in den Zwickeln seiner Doppelfenster unmöglich dem Mittelalter zugeschrieben werden können. Doch den Turm der Zeit um 1500 zuzuschreiben, wird heute wohl niemand mehr als auch nur im entferntesten möglich bezeichnen wollen.[3] — Eine Quelle des 17. Jahrhunderts sagt allerdings, Abt Lewen habe der Kirche ein neues Gewölbe gegeben: „usque at turres exteriores". Aber wäre diese letztere Wendung von zwei ganzen Westtürmen zu verstehen, die Lewen später niedergelegt hätte, so müßten wir, da über seine Tätigkeit ganz ausführliche Berichte vorliegen, über ein so großes Bauunternehmen genau unterrichtet sein. Der Pluralis turres denkt offenbar nur an die zwei Turm*helme*, die Lewen auf dem rechteckigen Grundriß des Mittelturms nebeneinander errichtete.

Wenn der Turm also auch nicht ein Erzeugnis der werdenden deutschen Renaissance sein kann, so ist damit seine *romanische Herkunft* und erst recht die romanische Entstehung seiner Unmenge dekorativer Einzelglieder leider bei weitem noch nicht klargelegt. Nach dem großen Brand von 1783 wurde der Turm (s. unten Kap. XXXIV) durch den Trierer Baumeister Neurohr einer umfassenden Erneuerung unterzogen. Hat Neurohr nun einige wenige oder alle Ornamente ersetzt? Und falls er solche ersetzte, hat er es in den Formen seiner Zeit getan, oder hat er bei diesen wenigen Stücken die romanische Art nachgeahmt? Die letztere Ansicht ist die herrschende.[5] — Oder sollte, was wir vorerst nur der logischen Vollständigkeit halber nennen, der Turm damals ganz abgetragen und unter Verwertung einiger alter Stücke neu aufgebaut worden sein?

Da die Akten über Neurohrs Tätigkeit leider verloren gegangen sind (s. unten Kap. XXXIV), so ist Klarheit über diese Fragen nur durch eine Untersuchung des Turmes selbst zu gewinnen. Diese muß sich auf das Mauerwerk des Turmes erstrecken, darf aber auch kein Einzelmoment übergehen. Als Maßstäbe der Beurteilung müssen das Material, der Verwitterungszustand und die Form der Bauteile und Zierglieder in Betracht gezogen werden. Den Leser wird weniger der notgedrungen etwas mühsame Gang der Untersuchung, als ihr wertvolles Ergebnis interessieren.

1786 Ausbesserung oder Neubau?

Erstens:

Ausbesserung oder sogar vollständige Neuerrichtung des Turmes durch Neurohr?

Man beobachtet am besten zuerst im Innern, wo durch die Fensteröffnun-

gen auch große Teile der Außenornamentik von nahe sichtbar sind. Im unteren der beiden freistehenden Turmgeschosse ergibt sich dabei folgender Befund: Die Ornamente sind, obschon aus ziemlich weichem Sandstein gearbeitet und dem Wetter schutzlos preisgegeben, sogar in ihren feinen Details und mit der Scharrierung noch alle von untadelhafter Schärfe. Sie sind also sicher nach dem Brande neu eingesetzt worden. Nur einige wenige finden sich, die starke Verwitterung erlitten haben, obschon gerade sie, und nur sie, aus dem widerstandsfähigeren Metzer Kalkstein bestehen. Diese wenigen weisen sich damit als Überbleibsel aus romanischer Zeit aus: es sind die Außenkapitäle an den südlichen und nördlichen Fenstern des unteren Glockengeschosses (vgl. Abb. 38, 39: Gipsabguß im Provinzialmuseum) sowie an den beiden Ecken der Ostseite der aus lanzettlichen Blättern bestehende Fries, der sich in Kapitälhöhe um das ganze untere Turmstockwerk zieht. Die Ornamentik des unteren Turmgeschosses, soweit sie vom Innern aus sichtbar sind, ist also mit ganz geringen Ausnahmen eine Arbeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

An dem Mauerwerke selbst beobachtet man Ähnliches: der weiche Stein ist in seiner Scharrierung noch so unversehrt, wie er aus der Werkstätte der Steinmetzen kam. Es wäre nun recht wohl möglich, daß bei der Restaurierung nach dem Brande die Quadern der Mauern stehengelassen, aber einer Überarbeitung mit dem Scharriereisen unterzogen worden wäre. Dieser Möglichkeit zu folgen verbietet aber folgende Überlegung: Quadern aus dem 12. Jahrhundert, aus weichem Sandstein, in einem offenen Turmraume, dazu endlich einem Brande von Dach und Glockenstuhl ausgesetzt, müßten stark verdorben und besonders an den Kanten arg abgewittert gewesen sein. Um die jetzt vorhandenen scharfen Kanten herauszuarbeiten, hätte man also bei ihrer Säuberung nach dem Brande eine starke Schicht abscharrieren müssen. Infolgedessen wäre notwendig, daß an den Stellen, wo Kalksteinornamente aus romanischer Zeit sitzen, ein Rücksprung der Mauern gegen die Ornamente entstand. Das ist aber nicht der Fall. Mit anderen Worten: am Ende des 18. Jahrhunderts sind nicht nur fast sämtliche Ornamente erneuert, sondern auch nach Niederlegung des ganzen romanischen Turmkörpers neue Mauern aufgeführt worden. — Nur in den Ecken des Geschosses liegen Quadern aus dunklerem roten Sandstein. Und da dieser ziemlich fortgeschrittene Verwitterung zeigt, obschon die Ecken gegen das Wetter besser geschützt sind als die anderen Stellen des Turminnern, so ist klar, daß Neurohr die Ecken dieses Geschosses stehengelassen oder, falls er auch sie niedergelegt haben sollte, zu ihrem Neuaufbau relativ gute Quadern aus dem alten Bestand wiederverwendet hat.

Das obere Glockengeschoß bestätigt die aus dem Innern des unteren gezogenen Schlüsse. Auch hier stehen in den Ecken noch einige alte Quadern. Jedoch in den allerobersten Quaderschichten, die den Abschluß des Turmrumpfes bilden, liegen fast nur solche Steine, die nach Farbe und Verwitterung als Bestandteil der romanischen Bauperiode anzusprechen sind. Es ist dies zu erwarten: sie sind diejenigen, die Neurohr aus dem ganzen Rumpf als die besterhaltenen für seinen Neubau mitverwenden konnte, die er aber hierher gelegt hat, wo sie als oberste Lagen in Zukunft am wenigsten vom Druck beansprucht wurden.

Die Besichtigung des Turminnern hat also folgenden Bauvorgang klargelegt. Nach dem Brande wurde Teil C in seinem oberen Stockwerke ganz, in seinem unteren Teile vielleicht nur bis auf die Ecken niedergelegt. Dabei wurden die noch verwendbaren Quadern ausgesondert, ebenso die wenigen noch gut erhaltenen Zierstücke. Neue Quadern und neue Ornamente wurden gehauen. Dann mauerte man den alten Turm aus neuem Material wieder auf, fügte an den entsprechenden Stellen die noch brauchbaren Ornamente wieder ein und verwendete an minder beanspruchten Stellen die zurückgelegten Quadern des alten Bestandes.

Kontrolliert man nunmehr den eben gewonnenen Eindruck durch Untersuchung des Äußeren, so findet sich das Ergebnis bestätigt. Besonders fällt ins Gewicht, daß die Sandsteinornamente des eigentlichen Turmes besser erhalten sind als die aus Kalkstein bestehenden Zierstücke des Teiles B. Nun ist es auch möglich, alle diejenigen Ornamente zu erkennen, die aus dem 12. Jahrhundert in den neuen Turm übernommen worden sind. Es ist der
Abb. 32, 35 vierzeilige Fries zwischen den Teilen B und C ganz, fast ganz der aus Muschelkalk gehauene Fries zwischen den beiden Stockwerken des eigentlichen Turmes und der ganze, den romanischen Teil oben abschließende doppelte Blattkranz. Die Kapitäle an der Süd- und an der Nordseite sind bereits oben als Überlebende aus dem 12. Jahrhundert genannt worden. — Daß die obere Bekrönung des Turmes, und zwar beginnend über der Doppelzeile nach außen gekrümmter Blätter, ganz Neurohrs Werk ist, braucht nicht eigens erwähnt zu werden.

Zweitens:

Der Neurohrsche Neubau in barocken Formen oder unter Wiederaufnahme der romanischen?

1786 barock oder romanisierend?

Bei einem Neubau von 1786 setzen wir von vornherein keineswegs eine historisch richtige Restaurierung voraus. Bei dem Turme von St. Matthias besonders deshalb nicht, weil einige seiner Ornamente sofort als klassizistisch

zu erkennen sind. Anderseits ist aber auch klar, daß Neurohr wenigstens hier und da die vorgefundene romanische Ornamentik nachgeahmt hat. Für uns entsteht also die Pflicht, bei jeder der Zierformen zu untersuchen, ob sie barock oder Nachahmung romanischer Stücke sei.

Folgende Grundsätze müssen dabei maßgebend sein. Es ist nicht zu erwarten, daß Neurohrs Steinmetzen genaue Kopien mittelalterlicher Formen liefern konnten. Wenn aber ein Stück sich aus dem spätbarocken Formenvorrat nicht belegen läßt, wenn es anderseits wenigstens als vergröberte Wiederholung romanischer Form erscheint, so ist unbedingt sicher, daß es hier als Nachfolger eines romanischen, ähnlichen Zierstückes sitzt. Solche Analogien aus romanischer Zeit müssen selbstverständlich zunächst am Turme selbst gesucht werden, alsdann an den gleichzeitigen Bauten Triers, und dann erst im Umkreise. Da es sich um einen Bau in der kirchlichen Hauptstadt des Herzogtums Oberlothringen handelt (s. oben Kap. II), so müssen Analogien nicht nur an rheinischen Bauten sondern auch in der Kunst des westlichen Lothringens gesucht werden, im Gebiete von Metz, Toul und Verdun.

1. *Gesamtanlage der Turmdekoration, Grad der Wandauflösung:* sicher 12. Jahrhundert. Vergleiche die drei Türme von St. Fides in Schlettstadt, Türme von Autreville (Vosges), Cheffonds (Haute-Marne), Coussey (Vosges), Morienval[6] usw. Abb. 31

Unteres Glockengeschoß

2. Vierzeiliger *Fries* an der Grundlinie des Turmes. Durch sein Material und den Verwitterungsgrad als Rest aus dem 12. Jahrhundert erwiesen. Abb. 32, 35

3. *Querband* in der Mitte des Untergeschosses des freistehenden Turmes, bestehend aus aufrechtstehenden spitzen Blättern: Kopie romanischer Form, dieselben Blätter zum Teil auch schon in Reihen gestellt an Kapitälen von Säulen und Pfeilern in Mont-devant-Sassey und am Verduner Dom.[7] Abb. 35, 38, 39

4. Die lappenförmigen *Einkerbungen* in der Umrahmung der Fensterarkaden. — Man möchte das aus der romanischen Kunst kaum bekannte Ziermotiv für barocke Zufügung halten. Aber Teile von Fensterbogen mit derselben Auskerbung, die aus Muschelkalk bestehen und schwer verwittert sind, finden sich an einem Fenster der Nordwand des Turmes. Also: Kopie romanischer Form. Dieselben Einkerbungen kommen übrigens auch vor an der Türe des Kreuzganges zu Mont-Majour bei Arles (12. Jahrhundert).[8] Abb. 34—40

5. Die als äußere Rahmung der Fensterarkaden verwendete Reihe von würfelförmigen *Klötzchen*: romanische Form, allgemein in der lothringischen Kunst des 12. Jahrhunderts.[9] Abb. 35—40

5a. Dieser Klötzchenfries ist als Band weiter um den ganzen Umfang des Abb. 35

Turmes geführt; das Band steigt gegen die Turmkanten in Stufen an: romanisch. Dieselbe Art der Bandführung auch an den Türmen von St. Fides in Schlettstadt.[9a]

Abb. 34—40 6. Die *Scheinquadern,* zu denen Leibung und Bogen der Teilfenster aufgelöst sind. Das Motiv ist unromanisch, entspricht aber ganz der Portalarchitektur des Barock. Also Zutat Neurohrs, gewählt offenbar in der Absicht, zwischen dem Turm und den ebenfalls quadrierten Portalen an der Seite der Kirche eine Einheit herzustellen.

Abb. 35—37 7. Die in den Zwickeln zwischen den Arkadenbogen und den Teilfensterchen sitzenden Masken, unromanische Zutat Neurohrs, hervorgerufen durch die Absicht, eine Verbindung mit dem Mittelportal, an dem das Barock solche Masken angebracht hat.

8. Die drei *Kapitäle* der äußeren Fensterarkaden an der Nord- und an der Südseite: durch Material und Zerstörungsgrad als Bestandteile des ursprünglichen Baues erwiesen. Ähnliche Formen am nordöstlichen Vierungspfeiler in Knechtsteden und in Mont-devant-Sassey;[11a] die Formen der Kapitäle an der Südseite auch an den Blendarkaden des Fassadenteiles B.

Abb. XXIII bis XXVI 9. Die von Neurohr *erneuerten* Kapitäle. Hier ist die barocke Erneuerung zum Teil von den romanischen Urbildern wesentlich abgewichen. Man bemerkt fast überall deutliche Anklänge an romanische Formen, ohne daß jedoch ein einziges Stück als Kopie eines romanischen angesprochen werden dürfte. Die erkennbaren romanischen Formen, bald klar, bald weniger klar, wiederholen sich in der ersten Bauperiode des Ostchores des Trierer Domes, in Mont-devant-Sassey und in Sainte-Marie aux bois, ferner an verschiedenen anderen Punkten Lothringens. Kein einziges der Neurohrschen Kapitäle aber ist ausgesprochen spätbarock.

Abb. XXIII bis XXVI 10. Das Laubwerk auf den *Kapitäldeckplatten* der Säulen zwischen den Teilfensterchen. Das lebhafte und stark unterschnittene Laubwerk hat an und für sich unromanischen Charakter, ist aber auch zu streng, um dem Spätbarock zugeschrieben werden zu können. Ähnliche, sicher romanische Bildungen, finden sich aber auf den Kapitäldeckplatten der Blendarkaden im Fassadenteil B. Also: stark vergröberte Wiedergabe ursprünglicher romanischer Formen.

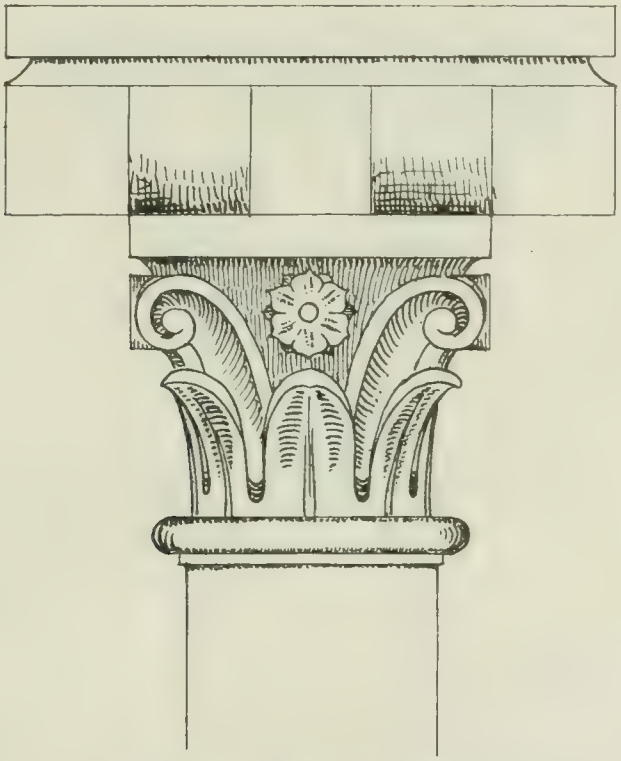
Abb. XXIV, 39 11. *Rüschenartiges Band* auf anderen Kapitäldeckplatten. Genaue Nachahmung romanischer Formen. (Vgl. Trier, Apsis von St. Simeon, Nordostturm von St. Matthias.)

12. Die rautenförmigen *Klötzchen* in den Bogen der Teilfensterchen: romanisch. Vgl. Dom zu Verdun, Porte Saint-Jean.[10]

13. Ebendort in den Fenstern der Ostseite des Turmes: nebeneinander ge-

stellte *Kugeln*: romanisch. An der gleichzeitigen Kirche von Sainte-Marie aux bois und sonst oft.[11]

14. Oberer *Abschlußfries* des unteren Glockengeschosses: genaue Nachahmung der romanischen Form. Dasselbe Motiv, nur mit Kugeln in den Windungen in dem vierzeiligen Fries zwischen Teil B und Teil C. Sehr oft in Lothringen um die Mitte des 12. Jahrhunderts. Vergleiche Sainte-Marie aux bois, Mont-devant-Sassey usw.



XXIII. St. Matthias, Westturm: Kapitäl von 1786

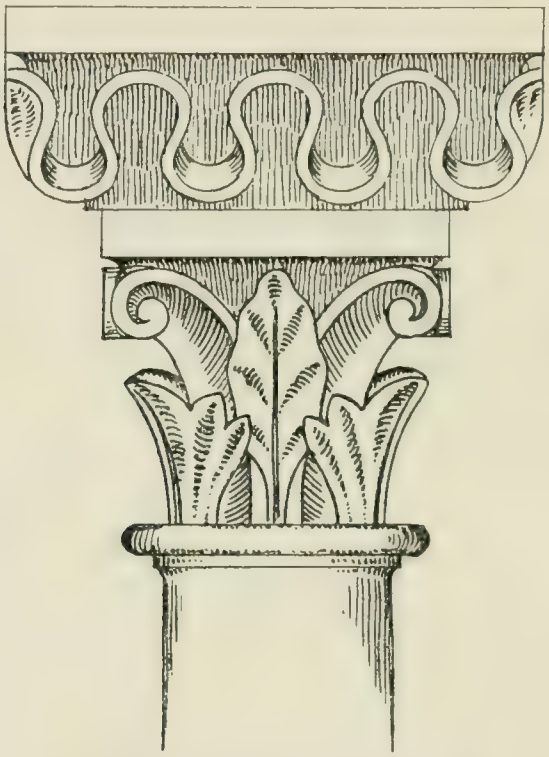
Oberes Glockengeschoß

(Nur diejenigen Ornamente werden angeführt, welche nicht schon im unteren Glockengeschoß vorkommen.)

15. Ein dem *Fragezeichen* ähnliches Ornament, das in seiner Aneinanderreihung die Arkadenbogen umgibt. Nachahmung eines romanischen Motivs. Man möchte das sehr eigenartige Zierstück als barock bezeichnen. Es findet sich aber genau so am Dome von Verdun, Porte Saint-Jean, innerste Volute. Abb. 36, 37, 40

Abb. 37 16. *Die Ausnischung* der vier Kanten des oberen Glockengeschosses: romanisch. Das Motiv ist eine Weiterbildung der treppenartigen Führung des Geschoßbandes im unteren Glockengeschoß.

Die Eckgebilde? Abb. 37, 38, 39 17. Die zwei verschiedenen *Paare fialenartiger Gebilde* in den Viereckнischen des oberen Glockengeschosses: romanisch, schon wegen des Materialunterschiedes von den Neurohrschen Erneuerungen.[12] — Eine ganz genaue Parallele für diese seltsam phantastischen Gebilde dürfte sich in der roma-

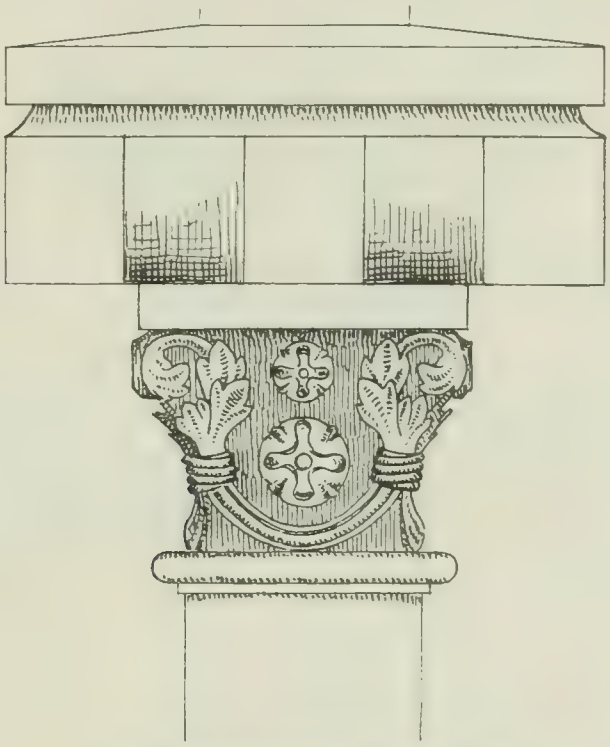


XXIV. St. Matthias, Westturm: Kapitäl von 1786

nischen Kunst schwerlich finden lassen. Als Beweis gegen ihre romanische Herkunft kann dies jedoch nicht gelten, da eine solche Aufgabe, Nischen auszufüllen, an die romanische Kunst fast niemals herantrat, und da ferner gerade an dem romanischen St. Matthias, wie wir bereits gesehen, andere fast beispiellose Seltenheiten vorkommen. — Wären die Eckfialen eine Erfindung Neurohrs, so hätte er diese Ausfüllung der Nischen ebenso sicher dem Formenschatze seiner eigenen Zeit entnommen, wie er als Ausfüllung der Bogenzwickel barocke Masken und zur Belebung der Fensterlaibungen die barocke Quaderung verwendet hat; Vasen und ähnliche Motive stellte das

Spätbarock ihm ja reichlich zur Verfügung. In Wirklichkeit sind die vier Nischenfialen jedoch *ausschließlich* aus solchen Elementen zusammengesetzt, die der romanischen Kunst, und zwar *dem Formenkreise von St. Matthias* angehören.

Bestehen doch die beiden westlichen Fialen aus stilisierten Blättern, die in drei Schichten von je vier übereinander angeordnet sind. Jedes Blatt ist der Länge nach mehrfach tief eingerillt, so daß es gewissermaßen drei aufrecht-

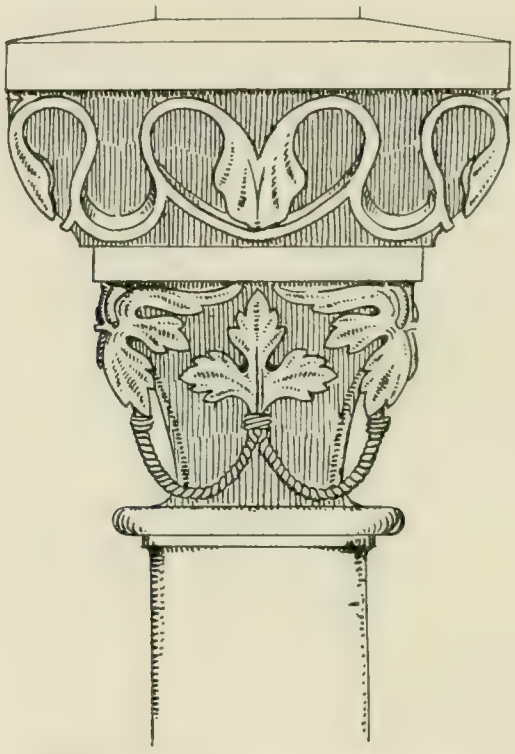


XXV. St. Matthias, Westturm: Kapitäl von 1786

stehende parallele Finger bildet, deren Spitzen nach außen überhangen. Dieselben Blätter stehen, nur nicht im Kreise angeordnet, sondern einzeln oder zu Friesen nebeneinandergereiht, an den Kirchen von Sainte-Marie aux bois und von Mont, an einer Archivolte des Johannesportals am Dom von Verdun, an der Trierer Simeonsapsis und etwas verzerrt an den Blendarkaden des Teiles B der Westfassade von St. Matthias.[13] — Bestehen die genannten drei Reihen aus vollentfalteten Blättern, so erkennt man den oberen Teil der Fiale sofort als einige andere Blätter, die sich soeben erst entfaltet haben und nun auseinander neigen. Über ihnen aber, als Spitze des Ganzen, stehen noch zwei Blät-

ter oder Wedel, die vorläufig noch aufwärts gerichtet sind und aneinander haften. Letzteres Motiv findet in der spätromanischen Kunst nicht selten als Giebelbekrönung Anwendung.

Nun liegt uns der *Gedankengang* offen, aus dem heraus der romanische Bildhauer die ungewohnte Aufgabe, eine so schlanke Nische auszufüllen, gelöst hat. Er dachte sich einen Baum nach Art einer Palme, um dessen säulenartigen Stamm herum Blätter stehen, die sich bereits nach außen um-



XXVI. St. Matthias, Westturm: Kapitäl von 1786

neigen, während in der Spitze der Palme künftige Wedel noch wie in einer Knospe zusammengeballt stehen. Wir fühlen die Freude des Künstlers nach, der in diesem Falle einmal den ganzen fremdartigen Baum darstellen konnte, den er wohl kaum mit eigenen Augen gesehen, von dem man ihm aber soviel erzählt hatte.

Abb. 38, 39 Die beiden Gebilde in den östlichen Ecknischen sind naturfremder und gröber. Aber auch sie sind ausschließlich aus romanischen Elementen zusammengesetzt und irgendeinen barocken Zug sucht man in ihnen vergebens. Eine nach oben etwas schwächer werdende viereckige Säule ist an den vier

Seitenflächen eingerillt. In dieser Rille sind dieselben groben Akanthushaken eingesetzt, die wir bereits in einer der vier Zeilen des Frieses zwischen Teil B und Teil C kennenlernten. Auch dort waren sie in Reihen zusammengestellt. Auch das Krönungsstück der Säule bilden nur solche Elemente, wie sie auch sonst an St. Matthias vorkommen: das Kapitäl besteht aus eben denselben Blättern wie die Kapitäle der drei Blendbogen des Teiles B; über der Deckplatte des Kapitäls neigen sich dieselben Haken nach der Mitte zusammen, welche auch in den Rillen der Säule und am Fries zwischen B und C stehen; in den Flächen zwischen ihnen sitzen die gewohnten Kugeln und ein eiförmiges Stück schließt sie oben zusammen.

Mit einem ganz eigenartigen Empfinden beobachtet man, daß ein *griechischer Künstler* des VI. vorchristlichen Jahrhunderts, der ebenfalls ein schlankes Zierstück schaffen sollte, denselben Gedankengang verfolgte wie der romanische Steinmetz an St. Matthias: die Motive, die vereinzelt in der Bauornamentik zur Verwendung gekommen waren, setzte er zu einer baumartigen Ziersäule zusammen.[14] Die *spätrömische Kunst* bildete nach derselben Methode aus übereinander getürmten Kreisstellungen von Akanthusblättern säulenartige Untersätze von Vasen und Kandelabern.

Und wenige Jahre, bevor diese Gebilde in St. Matthias entstanden, hatte an der Westfassade des *Modeneser Domes* Meister Wigilelmus eine ähnliche Aufgabe in ähnlicher Weise gelöst; der Baum, unter dem die bestraften Stammeltern mühselig die Erde behacken, ist genau dasselbe wie das westliche Paar der Eckfialen an St. Matthias.[15]

Endlich findet sich an der Westseite der gegen 1180 erbauten Augustiner- Abb. 64, 65
chorherrenkirche zu *Ravengiersburg* (Kreis Simmern, Diözese Trier) eine Nachahmung der Mattheiser Stücke. Nachahmung, keine selbständige Erfindung eines zweiten Steinmetzen, da an derselben Kirche sich noch in vier anderen Fällen die Ornamentik von St. Matthias wiederholt, obschon die dem Orte benachbarte Umgebung nichts von einer ähnlichen Art enthält.

Die vielbesprochenen vier Eckgebilde sind also urromanisch.

18. Der *zweireihige Blätterfries* dicht über den oberen Fenstern: romanisch. Abb. 36, 37
Ebenso am Hauptgesims des Vierungsturmes von St. Fides.

Die Einzeluntersuchung des Turmes ist damit zu Ende. Sie hat zu der Er- Ergebnis
kenntnis geführt, daß der Turm, obwohl am Ende des 18. Jahrhunderts ganz neu errichtet, uns trotzdem noch, abgesehen von wenigen Zusätzen, das *Bild seines romanischen Vorgängers sogar in den Einzelheiten* wiedergibt. Einer so genauen historischen Restaurierung müssen wir dadurch Rechnung tragen, daß wir den Turm von nun an wie ein zu romanischer Zeit entstandenes Bau-

werk in Rechnung stellen. Eine Einschränkung erleidet diese Wertung nur insofern, als wir fast in allen Teilen eine, freilich nicht weitgehende *Vergröberung* der alten Formen mit in Betracht ziehen müssen.

Die romanische *Turmbedachung* muß, dem Linienzug des Ganzen entsprechend, ein querstehendes, an den Seiten abgewandtes Pultdach mit einer Neigung von etwa 45 Grad gewesen sein.

Abb. XXVII, 1 Abb. 33 Abb. XXVII, 1 stellt die Westfront der Kirche nach ihrer Vollendung und ohne jeden späteren Zusatz dar. Sofort fällt dabei eine Unstimmigkeit zwischen Teil A und Teil C auf, deren Vermittlung Teil B vergeblich versucht. Die Gründe dieses Mangels an vollkommener Einheit werden wir noch aufsuchen müssen. — Trotzdem aber war ein *Schaubild* von imponierender Majestät geschaffen. Die klare und große Linienführung trug zu diesem Ergebnis ebensosehr bei wie die Größe der Dimensionen. Breit und flächig lag da das Rechteck des Unterbaues, gegliedert lediglich durch mächtige Senkrechten. Diese miteinander wenig gebundenen Teile faßte, mit mächtigen Armen über alle gemeinsam hingreifend, der trapezförmige Mittelteil in Eins zusammen; zur Verstärkung seiner einigenden Kraft war hier statt der Verschiedenfarbigkeit des Sockelteiles Einfarbigkeit gewählt worden. Zugleich regte sich in diesem zweiten Teile bescheiden eine in die Wand eingreifende Gliederung. — Es bildete dieses breite Trapez aber auch einen Sockel zum obersten Teil, dem freistehenden Turm. In diesem war die Wandauflösung aufs höchste getrieben; zugleich aber bildeten die Schattenlinien der wagerechten Fensterreihen, viermal unterstützt durch querlaufende Stock- und Mittelgurte, Horizontalen von solcher Wucht und Stärke, daß sie, als ausreichendes wagerechtes Gegengewicht gegen die großen senkrechten Streifen des Sockelteiles, dem Ganzen den wohltuenden harmonischen Abschluß gaben. Als wichtigster Punkt des ganzen prächtigen Bildes wurde von jedem, auch dem ungeschulten Auge, das Portal empfunden: alles andere war schließlich nur dessen Umrahmung und Betonung. Aufforderung zum Eintritt und Begrüßung des Ankommenden sprach diese Fassade aus.

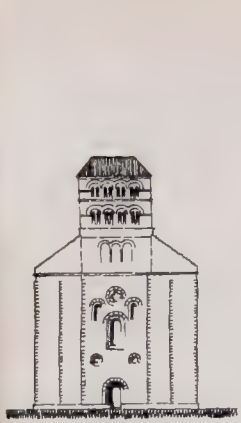
Wirkung

Doch bevor wir in ihre formbestimmenden Grundgedanken eindringen, was die letzten Zeilen unwillkürlich bereits begonnen haben, müssen wir noch geschichtliche Fragen lösen, die sie aufgibt.

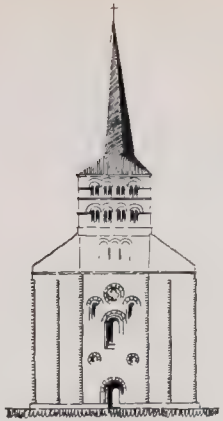
Dazu gehört zunächst die Herkunft ihrer Ornamentik.

I. 1162-1320.

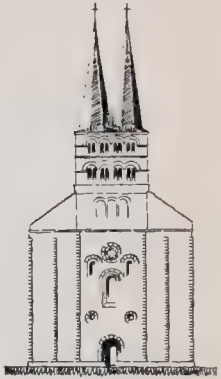
II. 1692-1714



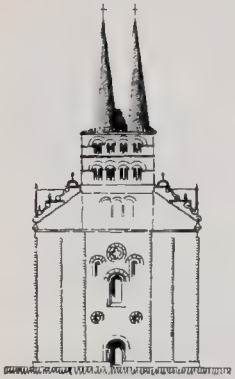
I 1162–1320



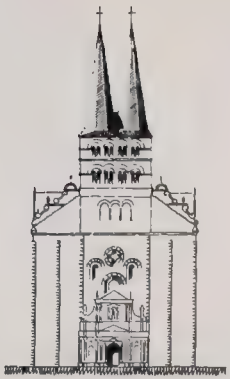
II 1320–1480



III 1480–ca. 1660



IV 1660–1689



V 1689–1692

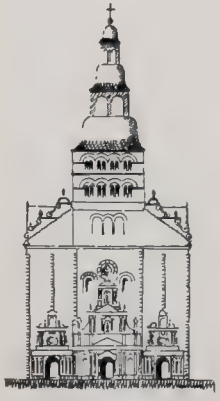
VI 1692–1714

VII 1714–1719

XXVII. St. Matthias.
Westfassade. Entwicklung
von 1165 bis heute

*

I. 1162—1320
II. 1320 –1480
III. 1480 bis ca. 1660
IV. 1660—1689
V. 1689—1692
VI. 1692—1714
VII. 1714—1719
VIII. 1719—1785
IX. 1789 bis heute



VIII 1719–1785

IX 1789–[illegible]

XVII. KAPITEL

DIE HERKUNFT DER WESTBAUORNAMENTIK

Es dient der Übersichtlichkeit, wenn hierbei derjenige Teil des Baues an die Spitze gestellt wird, der die meisten Einzelheiten enthält, und zugleich, weil eben erst besprochen, noch frisch im Gedächtnis steht.

I

Schmuckformen an C

Unter den *Ziermitteln des freistehenden Turmes, Teil C*, begegneten wir nur einmal einer gewissen Erinnerung an Rheinisches. Gänzlich fehlte das gewohnte Würfelkapitäl; die mit Laubwerk ausgestatteten Kapitäle waren schon weit über die aus Maria-Laach, Knechtsteden usw. feststehende klotzartige Form hinweg zum Kelchartigen entwickelt. Den Bogenfries, der im Rheinland das fast unentbehrliche Lieblingsmotiv bildet, hat der Künstler vermieden, obschon er, wie wir beobachteten, für die Menge der ornamentalen Bänder nach Mustern geradezu suchte. Die Wanddurchbrechung, die Negierung der Fläche sahen wir zu einem Grade getrieben, den rheinische Bauten erst gegen 1200 erreichen.

Daher hat Durand[1] den westlichen Teil der Trierer Kirchenprovinz, *Lothringen im heutigen Sinne des Wortes*, als Quelle dieser Ornamentik bezeichnet, eine für die Geschichte von St. Matthias entscheidende Zuweisung, die allseitiger Zustimmung begegnete.[2] Er zeigte zugleich die nahen Beziehungen zwischen dem Trierer Turm und St. Fides in Schlettstadt, der Lothringer Kirche auf elsässischem Boden. Nun kann diese Ähnlichkeit mit der Schlettstadter Kirche eine gegenseitige direkte Beeinflussung nicht begründen. Nach Durands allgemeinem Hinweis bleibt also noch die Notwendigkeit, dem Mattheiser Turm eine bestimmte Stellung in den vielverschlungenen Strömungen anzuweisen, die das lothringische Schaffen dieser Zeit durchziehen.

Ausdrücklich sei bemerkt, daß wir die Frage, ob Trier oder Verdun bei diesen Beziehungen der gebende Teil ist, erst in einem späteren Stadium unserer Untersuchung genauer prüfen können. Vorläufig genügt die Feststellung, daß der Verduner Bau 1135 eröffnet, daß aber der Westturm von St. Matthias erst gegen 1150 begonnen wurde.

Die Mehrzahl der in Abschnitt III des vorhergehenden Kapitels angeführten Zierstücke sind *Lothringer Gemeingut* oder gehören zu den burgundischen Formen, die in Lothringen eindrangen. Bei der Untersuchung, ob sie aus dem romanischen Formenschatz zu belegen seien, trafen wir ähnliche Formen ja nie am Rhein, sondern fast nur in den Bistümern Toul und Ver-

dun. Außer den bei jener Gelegenheit bereits genauer besprochenen Schmuckgliedern muß hier noch der vierzeilige Fries zwischen Teil B und C erwähnt werden, dessen Formen wir bei der Rekonstruktion, da er bereits durch sein Material als urromanisch erwiesen wurde, nicht zu besprechen brauchten. Seine vier Zeilen sind ebenso unrheinisch wie echt lothringisch und durch Lothringen vermittelter burgundischer Import: Blüten aus je vier sehr schlanken Blättern, nebeneinander gereihte Rauten, gegeneinander gestellte hakenartige Ranken mit Knospen, eine Rüsche mit Kugeln in ihren Windungen.[3]

Einiges jedoch kann nur *am Dom von Verdun* und an einer Gruppe von Kirchen nachgewiesen werden, die sich um Verdun lagern.[4] Nur diese Gruppe nämlich vermeidet mit solcher Konsequenz das Würfelkapitäl, und nur bei ihnen findet sich auf Lothringer Boden, der am Turm dreimal vorkommende Rüschenfries.[5] Die kleinen Kirchen der Gruppe können nicht bis Trier gewirkt haben, folglich muß der Ansatzpunkt der Fäden, die zwischen jener Gegend und St. Matthias soeben gezeigt wurden, der Dom von Verdun sein.

Zu demselben Schluß zwingt das einem Fragezeichen ähnliche Ornament (s. S. 107, Nr. 15), welches in Trier und an der glücklich geretteten Porte Saint-Jean von Verdun,[6] beidemal zur Auszierung einer Bogenrundung, verwendet wird. Trotz eifrigsten Suchens konnte ein anderes Vorkommen des merkwürdigen Stückes nicht aufgefunden werden.

Ein weiteres abnormes Zierstück an St. Matthias bildet das Emporführen eines Stockgurtes in Treppenform nach den Ecken hin (s. Abb. XXI, 35). Außer in Trier kommt es, wie erwähnt, noch in Schlettstadt vor. Wenn auch ein beiderseitig selbständiges Entstehen nicht außerhalb des Bereiches aller Möglichkeit liegt, so sucht man doch unwillkürlich nach einer gemeinsamen Quelle für Trier und Schlettstadt. Die in den vorgehenden Zeilen nachgewiesene Verbindung zwischen Trier und dem Verduner Dom liefert diese Quelle: Verdun muß als solche vermutet werden. Die dortigen Türme nämlich hatten, nach den erhaltenen Abbildungen zu urteilen, die in Schlettstadt und Trier vorgenommene Aufteilung in Arkaden von dicht aneinanderstehenden Fenstern, die fast die ganze Wandfläche in Anspruch nahmen. Daß sie reichen Zierat getragen haben, verrät uns der ganz radikale Eifer, mit dem Meister Garin, der Verduner Architekt, an den erhaltenen Teilen seines Werkes, sogar an den Strebepfeilern der Apsis die ungebrochene Fläche vermeidet und möglichst in Zierwerk auflöst. Und daß der Dom der kleinen Bischofsstadt an der Maas bis ans elsässische Rheinufer hin Einfluß ausüben konnte, sehen wir an dem ungewohnten Beifall, mit dem die Chronisten Garins Werk feiern,[7] sehen wir aber auch an den sonstigen zahl-

reichen Parallelen, die zwischen dem Verduner Dom und der Schlettstadter Kirche obwalten.

II

Schmuckformen an B

Der entschiedene Eindruck unmittelbaren Zusammenhanges zwischen dem Turm von St. Matthias und dem Dom an der Maas erfährt Verstärkung durch die *Ornamentik des trapezförmigen Fassadenteiles B*. Die ornamentalen Gewohnheiten des Rheinlandes sind hier mit derselben Entschiedenheit wie in C vermieden. Zeigt uns Teil B einige im sonstigen Lothringen vertretene Formen, nämlich Blendarkaden, figurierte Kapitäle und einen über kleinen zierlichen Konsolen liegenden Fries,[8] so treten anderseits aber auch hier, und zwar in großer Deutlichkeit, *Eigentümlichkeiten des engeren Verduner Kreises* auf.

So sind die mageren Blätter der beiden äußeren Kapitäle an der Blendarkadenreihe dem allgemeinen Charakter des saftigen, kräftigen Lothringer Laubwerkes etwas fremd, finden aber an Sainte-Marie aux bois und in Mont-devant-Sassey bei Verdun ihre Parallelen.[9] — Die Bogen der drei Arkaden tragen als Schmuck nebeneinander gereihte eigentümliche Blattgebilde, deren jedes aus drei Teilblättern besteht; letztere neigen mit ihrem oberen Ende nach vorne über. Die Blattgebilde entstammen der Verduner Bauflora. Denn in Mont-devant-Sassey, in Sainte-Marie aux bois, in Mont Saint-Martin und an der Porte Saint-Jean des Verduner Domes kommt sehr oft ein sonst nicht gerade häufiges langgestrecktes Blatt mit herüberhangender Spitze vor, das man am besten mit drei aneinander gewachsenen Fingern vergleicht, die ihre Oberglieder einbiegen.[10] An der genannten Baugruppe werden diesen Blättern mannigfache Funktionen anvertraut: sie bilden Kapitäle, reihen sich zu Friesen nebeneinander, sie treten auch zu Archivolten zusammen. In diesem letzteren Stile verwendet sie der Verduner Dom.[10a] Ebenso erscheinen sie nun in den Bogenrundungen der Mattheiser Blendarkaden, nur mit dem einen Unterschiede, daß sie zu dreien verbunden sind, und daß ihre gegenseitige Distanz, um bei der Entfernung vom Standpunkt des Beschauers noch ein deutliches Erkennen zu ermöglichen, erweitert worden ist. Die Art der Verwendung entspricht wieder der bereits mehrfach angeführten Gewohnheit der Gruppe, durch Aneinanderfügen von Einzelelementen des vorhandenen Formenvorrates neue Formen herzustellen.

Abb. 32

Zuletzt aber stoßen wir an Teil B auf ein Motiv, das die enge *Verbindung Trier-Verdun* sogar dann entscheiden würde, wenn die bis jetzt gemachten Beobachtungen nicht beständen. Die treppenförmige Brechung der beiden Halbgiebellinien ist, wenn auch die immerhin ähnliche Zickzacklinie der

romanischen Kunst nicht fremd ist, doch eine ganz singuläre Erscheinung. Garin hat sie aber am Verduner Dome angewendet, und zwar als obere Abschlußlinie der beiden östlichen Seitenchöre.[11] Deren obere Teile bilden rechtwinklige Dreiecke, wie die Seitenteile des Trierer Trapezes. Wie die Trierer, so sind auch diese Verduner Dreiecke durch dunkle Färbung von den darunter liegenden heller gefärbten Wänden abgegrenzt, dort wie hier zeigt ein schwacher Fries die Grenze, dort wie hier springt das Dreieck gegen die untere Mauer etwas zurück. Die Treppengiebel selbst sind in beiden Fällen durch Profile begleitet, die über die Fläche des Dreiecks hervorragen.

Unter Zusammenfassung der an Teil C und B gemachten Beobachtungen müssen wir also die gegenseitige Abhängigkeit zwischen St. Matthias und dem Dom von Verdun als gegeben annehmen. Diese Abhängigkeit muß eine unmittelbare sein: läge ein Zwischenglied in der Mitte, so müßte dies bei zwei so bedeutenden Kirchen auch ein Bau von hohem Range sein, und ein solcher war damals im lothringischen Gebiete nicht im Werden. Auch die vollkommene Gleichheit der Motive, die beiderseitig beobachtet wurde, verbietet das Dazwischentreten eines weiteren Baues. Fraglich bleibt nur, *welche Seite die Ursache, und welche die Wirkung ist.* Dies zu untersuchen, ist jetzt noch nicht an der Zeit.

III

Schmuckformen an A

Abb. XXI, 31, 33

Der *unterste von den drei Fassadenteilen,* Teil A, zeigt diese Verbindung mit Verdun noch nicht. Mit den *Mitteln der Baukunst des Rheinlandes,* mit Würfelkapitälen, mit Wandstreifen, mit durch Säulen und Abtreppungen der Laibung ausgezeichneten Fenstern war er bis auf etwa 1 m unterhalb des Konsolenfrieses emporgeführt, als irgendein Einfluß die entscheidende Änderung in den Dekorationsgrundsätzen brachte.

Wegen dieses Abbruches des bis dahin befolgten Schmuckplanes ist es unmöglich, der Wandaufteilung und den dekorativen Einzelheiten des Teiles A vollkommen gerecht zu werden. In den oberen Partien mußte der Zusammenschluß jener drei nebeneinander stehenden Rechtecke erfolgen, in die der Sockel zerfällt. Wie nach dem durch Verduns Eingreifen gestörten Dekorationsplan dieser Zusammenschluß gedacht war, sehen wir nicht. So bleibt uns auch das bereits nach diesem Plan Vollendete in etwa unerklärlich. Es fehlt uns die zweite, spannung*lösende* Hälfte des Melodiesatzes: ein befriedigendes Verständnis der ersten, spannung*bereitenden* Hälfte bleibt deswegen verschlossen. — Doch immerhin einiges, und zwar Wertvolles, können wir erkennen.

Teil A wendet, wie wir gesehen haben, die Ziermittel der rheinischen Kunst an, doch die *Gesinnung*, in der diese verwaltet werden, ist *etwas fremdartig*. Die ungefähr gleichzeitigen Bauten des Rheinlandes halten bei der Aufteilung der Wandflächen auf ein Auswägen der senkrechten und der wagerechten Glieder. Im Sinne ruhiger Ausgeglichenheit teilen sie Westfronten, Turmwände und Apsiden durch Horizontalgurte irgendwelcher Art in stockwerkartige Schichten. — An der Stirnseite von St. Matthias aber ist keine Horizontale geduldet; durch eine Reihung schlanker Linien und Flächen, durch ein als Senkrechte angeordnetes Fenstersystem, alles in seiner Wirkung noch gesteigert durch energische Anwendung von Farbengegensätzen, ist alles auf die Senkrechte eingestellt. Ein vollkommen maßgebendes Vorbild dafür dürfte wohl schwerlich gefunden werden. Es ist ein ohne unmittelbares Muster zustande gekommener Gedanke, eingegeben durch das Bestreben, einen Eindruck von möglichster Majestät zu erzielen.

Verhältnis von A zum Rhein

Daß bei Ausführung dieser Absicht auch ein selbständig denkender Meister aber ohne jeden Einfluß von außen gewesen sein sollte, ist unmöglich. Wenn wir nun versuchen, auf seine vielleicht nur im Unterbewußtsein mitarbeitenden Erinnerungen hinzuweisen, so treffen wir auf gewisse Spuren derjenigen Strömung, durch die trotz aller Originalität seines Schaffens das 12. Jahrhundert so oft befruchtet war, auf jene oberitalienischen Anregungen. Freilich kann keine Rede davon sein, daß an der Matthiasfassade italienischer Einfluß in solcher Unverhülltheit auftrete wie gleichzeitig etwa in Kloster-Neuburg und etwas später in Rosheim.[12]

In St. Matthias machen sich vielmehr, soweit die Schauseite noch den ersten Dekorationsplan befolgt, nur die *Grundgedanken* italienischer Fassadendekoration bemerkbar, unter Reduzierung ihrer Eigenart und unter Anwendung, wie gesagt, allgemein deutscher Einzelformen. Der Westabschluß der italienischen Kirche ist glatt; werden Portalbauten ihm vorgelegt, so sind diese nur Zutaten ohne innere Verbindung. Die glatte italienische Fassadenwand ist in drei senkrechte Teile zerlegt, wie in St. Matthias. Die Teilung geschieht durch überschlanke Halbsäulen, die am Trierer Bau als Wandbänder desselben Formates erscheinen. Diese italienischen Teilungsstreifen stoßen oben unorganisch wider den Abschlußfries, gerade wie auch am Trierer Bau dieses unvermittelte Aufhören der sechs Wandbänder uns auffällt. Viele lombardische Stirnseiten beschränken die Einzelgliederungen auf den mittleren Teil, wie auch in Trier die seitlichen Teile ohne Lichtöffnungen gelassen sind. Der Gliederung des mittleren Teiles dienen in Italien kleine Fenster, bald als Galerien nebeneinander gereiht, bald Fenster verschiedenen Umfanges und verschiedener Gestalt, die in einem dekorativen

System geordnet über den Mittelteil verteilt sind.[13] Letzteres ist auch die Art von St. Matthias.

Aus der Innenornamentik hatten wir oben erkannt, daß der Baumeister des Teiles A derselbe ist wie der des Langhauses, abgesehen selbstverständlich von den Dachfriesen. Der Außenschmuck bestätigt das. Langhaus wie Westbau zeigen, unter Beimischung einiger fremder Elemente, eine aufs Große gehende, zeichnerische Wirkung suchende Art der Wandaufteilung und des Zierens, deren Mittel hauptsächlich dem heimischen Formenschatze entnommen sind.

IV

Dritter Baumeister

Durch das Auftreten andersartiger Dekorationsformen ist, in der romanischen Zeit wenigstens, noch keineswegs das *Eingreifen eines neuen Architekten* gegeben. Ob letzteres bei St. Matthias der Fall war, muß als letztes Ergebnis des gegenwärtigen Kapitels nunmehr untersucht werden.

Kein Zweifel besteht über *die Steinmetzen,* in deren Hände die Ausführung der neuartigen Bildhauerarbeiten Verduner Stiles gelegt wurde, die wir mit Teil B beginnen sahen. Es muß eine ziemlich zahlreiche Mannschaft gewesen sein, da die vielen dicht aneinander sitzenden Ornamente des Turmes in schneller Folge gebraucht wurden. Und der Gegensatz zwischen den Skulpturen am Teile B, die ja noch im Original erhalten sind, und denen am Teil C, die ja nur Nachahmungen der Originale sind, zeigt in sehr sprechender Weise, wie gut die Leute schon in den Formencharakter dieser Ornamentik eingearbeitet waren. Während an den Stücken aus dem 18. Jahrhundert nur die groben Umrisse getroffen sind, und während die Uniformität der nebeneinander gereihten Blätter zeigt, daß der barock geschulte Steinmetz ängstlich ein für die ganze Reihe hergestelltes Modell nachahmte, herrscht in den Originalen ein Eigenleben; leise Schwellungen und Eintiefungen geben den Blättern Kraft und Saft; in kräftigem Schwunge verläuft die Ader, und die äußerste Spitze des Blattes biegt sich beseelt nach oben um. Man war in der Arbeitergruppe auch schon gewohnt, mit den Formen als mit einem vertrauten Besitz frei zu wirtschaften: man setzt die Elemente zu neuen, bis dahin noch nicht aufgetretenen Gebilden zusammen, und ein anderes Mal entnimmt man einem altgewohnten Gebilde ein Einzelelement, um es in einer neuen Funktion zu verwenden (vgl. S. 115 u. ö.). Wie, um ein bekannteres Beispiel zu nennen, am Magdeburger Dombau etwa zwanzig Jahre nach seinem Beginn ein in der Isle de France geschulter Trupp antrat, so verrät sich hier das Eingreifen einer mit der Verduner Art verwachsenen Arbeiterschaft.

Es handelt sich bei Teil C *aber um mehr* als um eine Vielheit von Einzel-

stücken. Die italienischen Steinmetzen, denen etwa vierzig Jahre vorher einige Pfeilerkapitäle in der Mainzer Osthalle anvertraut wurden, und sogar der Trupp lombardischer Bildhauer, denen die Quedlinburger Schloßkirche ihren Figurenfries verdankt, hatten ornamentale Stücke zu meißeln, deren Platz und Verwendung durch den gegebenen Plan des Architekten bereits festgelegt war. In St. Matthias aber waren durch den Dekorationsplan des unteren Teiles die großen Linien der Schmuckverteilung in den beiden oberen Zonen der Fassade noch nicht bestimmt. Für die Arbeit der neuen Ankömmlinge mußte also der Generalplan erst geschaffen werden. Das ist aber des Baumeisters Sache.

Diese Baumeisterarbeit durfte Abt Bertulf *seinem bisherigen Bauleiter nicht* zumuten. Was da verlangt wurde, war mehr, als das selbstverständliche Leichterwerden der Formen, das die oberen Gebäudeteile fast immer gegenüber den unteren zu zeigen haben. Die Änderung bedeutete auch etwas ganz anderes als das in Lothringen an kleineren Türmen übliche Gliedern der oberen Teile über einem ungegliederten Unterteil. In unserem Falle waren durch Teil A bestimmte ornamentale Grundsätze verkündigt worden, der Grundsatz der ungeteilten großen Fläche, der flachen Wand und der Wirkung durch zeichnerische Mittel. Im neuen Teil sollten diese Grundsätze nicht nur verlassen, sondern durch Wandauflösung, durch Teilen auch der kleinen Restflächen und durch Anwendung der plastischen Körperlichkeit ersetzt, mit anderen Worten durch Adoptierung ihres konträren Gegenteiles verleugnet werden. Dazu wäre kein Baumeister bereit zu finden gewesen.

Aber auch nicht die *Fähigkeit* für den neuen Generalentwurf besaß der Meister des Langhauses und des Teiles A. Betrachtet man Teil C gelöst von den unteren Teilen, so sieht man ein einheitliches vollendetes Werk. Die Proportionen sind allseits wohltuend. Die Glieder sitzen an der richtigen Stelle. Die Dutzende der Schmuckmotive sind ihrer Eigenart nach angewendet. In diese neue, ihm bis dahin fremde Welt konnte der Verfasser des bisherigen Planes sich nicht über Nacht so einleben, daß er mit all ihren Bestandteilen so leicht und sicher zu schalten vermochte.

Wir waren ausgegangen von einer ornamentalen Differenz im Westbau. Deren Studium hat uns gezeigt: Nach Vollendung des mehr auf rheinischem Boden stehenden unteren Teiles hat Bertulf *einen neuen*, mit dem Verduner Dombau eng vertrauten *Architekten angenommen*, dem eine Hütte eingearbeiteter Steinmetzen aus derselben Schule zur Verfügung stand.

Aber hat dieser neue Meister sich auf die bis jetzt beobachteten Änderungen beschränkt? Hat er nicht vielleicht auch *nach der baulichen Gesamtgestaltung hin*, in der Turmzahl, in der allgemeinen Silhouette der Fassade die Ab-

sichten seines Vorgängers verlassen? Diese Frage leitet uns auf ein bis jetzt noch nicht betretenes Stoffgebiet, auf die Frage nämlich von Bauplanänderungen im Westbau.

XVIII. KAPITEL

DIE URSPRÜNGLICHE PLANUNG DES WESTBAUES

In der Tat weisen Veröffentlichungen über unsere Kirche gelegentlich auf Spuren einer auch baulichen Planänderung im Westbau hin, und zwar in zweifacher Richtung.

I

Turmlose Westhalle? Abb. XXII

Die Nord- und die Südmauer des freistehenden Turmes ruhen bekanntlich auf den *Mauern D und D I*, die ihrerseits wieder auf den Bogen zwischen den letzten Arkadenpfeilern und den Fassadenmauern stehen. Peter Marx hat die wichtige Beobachtung gemacht, daß diese beiden Mauern mit der Fassadenmauer und mit der Rückwand des westlichen Querbaues keinen Verband haben: sie sind erst nachträglich eingesetzt. Damit war die Folgerung gegeben, der Westturm entstamme einem späteren Plan, man habe zuerst also eine turmlose nach dem Innern der Kirche ganz offene Halle anlegen wollen. Diese Ansicht ist, soweit ich beobachten kann, in den um St. Matthias interessierten Kreisen inzwischen allgemein geworden,[1] man sah damit die Zahl der rheinischen Großbauten mit offener turmloser Querhalle auf fünf gestiegen.

Indessen ergeben sich, zwar nicht gegen die von Marx beobachtete Tatsache, sondern gegen die aus ihr gezogenen Folgerungen einer offenen turmlosen Westhalle, *Bedenken von unentrinnbarer Schärfe*. Zunächst mit Rücksicht auf das *Innere*. War die Westhalle als nach dem Kircheninneren offen geplant, so sollten dem Plane nach alle Umfassungsmauern des Westbaues von innen her sichtbar werden. Sie mußten daher eine Gliederung erhalten, wie ein Stück der Innenansicht der Kirche sie braucht. Diese Gliederung müßte jetzt noch vorhanden sein, denn erst nach Aufbau des Teiles A sind jene Mauern D und D I eingefügt worden. Jede brauchbare Gliederung fehlt aber. — Ebenso unmöglich wäre die Westhalle als Raumgebilde gewesen: einen Raum von 20 m Höhe über einem Grundriß von 5×22 m kann man wirklich nicht zeigen.

Mit derselben Entschiedenheit widerspricht die *Außendisposition* des Westbaues den aus den Marxschen Feststellungen gezogenen Folgerungen. Es muß ja die Dreiheit, die innerhalb des Teiles A durch Linienführung und

Farbenverwendung hervorgebracht ist, im oberen Teile irgendwie zu einer Einheit zusammengeschlossen werden, und bei der Größe der Flächen und der Stärke des farblichen Gegensatzes sind nur ganz kräftige Horizontalglieder zu diesem Dienste brauchbar; die jetzige Oberhälfte der Front erfüllt diese Forderung vortrefflich. Denken wir uns aber die Halbgiebel und das zwischen ihnen liegende Stück fort, so fällt die Fassade fürs Auge auseinander. Ein Dachfries, so stark er auch sein mag, und sooft er auch in anderen Fällen einigen könnte, kann gegen eine so energische Dreiheit nicht aufkommen. — Ein Vergleich mit anderen turmlosen Westbauten bestätigt diese Überlegung: sie haben sämtlich eine horizontale Stockwerkgliederung, die die vertikale auszugleichen hat, und dies, obschon bei einigen von ihnen die senkrechte Gliederung ihre bildzerspaltende Kraft nicht mit derselben Entschiedenheit entfaltet wie die der Front von St. Matthias. Den Gedanken, eine turmlose Westlösung sei ursprünglich geplant gewesen, müssen wir also aufgeben.

Freilich hoffen wir, daß bei weiterem Eindringen in unser Objekt ein Grund für jenes nachträgliche Einsetzen der Turmuntermauern auftauchen werde. Sollte diese Erwartung aber auch getäuscht werden, so würde ich eher das nachträgliche Einfügen der Turmuntermauern erklärungslos hinnehmen als an ein St. Matthias mit offener, turmloser Westhalle glauben.

II

Zwei Westtürme?

Durch die vom Langhausmeister vorgenommene Aufteilung der Westfront wird aber eine zweite Annahme sehr nahe gelegt, die nämlich, er habe *zwei Westtürme* mit dazwischen liegendem niedrigerem Giebel vorgesehen. Die beiden seitlichen Teile der Front scheinen wirklich dafür bestimmt gewesen zu sein, höher geführt zu werden, und der mittlere Teil dazu, einen niedrigeren Giebel zu tragen; ästhetische Bedenken gegen diese Annahme bestehen nicht. Auch die Analogie zu den ebenfalls zweitürmigen Fronten des gerade geweihten Westteiles des Trierer Domes und der noch im Bau begriffenen Kirche des Paulinsstiftes[2] raten dazu, zugleich auch die leicht vorliegende Möglichkeit, daß von Südosten her der Einfluß der Hirsauer auf die geistesverwandte Trierer Abtei gewirkt hätte.

Die *Konstruktion des Baues* aber widerrät. Zunächst ist die von mittelalterlichen Baumeistern fast durchweg geübte Praxis, zur Vorbereitung der Seitentürme bereits im Erdgeschoß den Mauern der Seitenteile größere Stärke zu geben als den weniger belasteten Mittelteilen, in St. Matthias nicht befolgt. Aus ähnlichem Grunde hätte ferner der Wandpfeiler am Ende der Seitenschiffe eine ähnliche Verstärkung erfahren müssen, wie sie dem

Mittelturme zuliebe jetzt die westlichsten Arkadenpfeiler zeigen. — Noch schärfer gegen die Annahme aber spricht der Umstand, daß der *Dom zu Verdun* vier Türme, zwei Ost- und zwei Westtürme hat. Wie wir sahen, hat der neue Meister die Verduner Art in St. Matthias ohne viel Rücksicht an die Stelle dessen gesetzt, was der Langhausmeister gewollt hatte. Hätte er nun in Trier einen Plan vorgefunden, der St. Matthias außer den bereits bestehenden Osttürmen auch noch ein Paar Westtürme geben wollte, so war ihm ja in den wesentlichen Zügen gerade der Plan gegeben, nach dem er sich sonst richtete; er hatte die Möglichkeit, hier in Trier den Bau zu wiederholen, dessen Eigenheiten er an die Mosel zu übertragen sich berufen fühlte. Einen solchen Plan umzustoßen, ihn entscheidend in Eintürmigkeit umzuwandeln, wäre ihm nicht in den Sinn gekommen.

Schon der Langhausmeister wird also den *einen* Westturm geplant haben.

III

Die Halbgiebel?

Es bleibt noch die Frage, ob auch die zum Westturm heranführenden seitlichen Dreiecke des Teiles B vom Langhausmeister bereits geplant sein mögen, selbstverständlich nur der großen Silhouette nach, keineswegs in ihrer jetzigen, vom Nachfolger angeordneten Einzelausführung. Es ist bereits nachgewiesen, daß der Langhausmeister einen Mittelturm vorgesehen hatte. Zu den dafür oben angeführten Gründen kann im gegenwärtigen Zusammenhange noch hinzugefügt werden, daß der Abtei niemals in den Sinn kommen konnte, ihre Kirche, die einzige Apostelkirche Deutschlands, die von weitem her die Wallfahrer begrüßen und einladen mußte, ohne ragenden Turm zu lassen, ganz abgesehen davon, daß im Umkreise von Trier keine benediktinische Kirche des Westturmes entbehrte. Ebenso ist mehrfach auf die ungewöhnliche Stärke hingewiesen worden, mit der im unteren Teile der Front die senkrechte Gliederung ausgeführt war. Durch den Mittelturm wurde diese *Vertikaltendenz* noch gesteigert: er mußte selbstverständlich die dunkle Quaderung des Mittelstreifens von Teil A fortsetzen, und dieser dunklen hohen Masse hätten dann die hellen Seitenteile, auch durch ihre geringere Höhe nun von ihr differenziert, zusammenhanglos zur Seite gestanden. Ein noch so starker wagerechter Fries als Abschluß des Teiles A hätte, wie bereits bei anderer Gelegenheit erwähnt, Vertikalen von dieser Stärke, wie sie nun einmal da waren, nicht vereinigen können. Es mußten also dem Wesen nach die Dreiecke zwischen Mittelturm und Teil A schon vom Langhausmeister vorgesehen sein.

Ergebnis

Damit ist die Antwort auf die Frage, die das vorige Kapitel dem jetzigen aufgab, ausgesprochen: die Tätigkeit des Verduner Meisters beschränkte sich

darauf, den für die großen Formen des Baues in Kraft bleibenden Plan des Langhausmeisters in der beredteren und reicheren Sprache einer andersartigen Auffassung auszudrücken.

Zu erforschen ist nunmehr die Herkunft dieses vom Langhausmeister entworfenen Baukörpers.

XIX. KAPITEL

KUNSTGESCHICHTLICHE EINORDNUNG DES WESTBAUES ALS BAUWERK

Sonderfall

Auch an anderen Kirchen derselben Zeit, etwa an St. Mauritius und an St. Kunibert in Köln, steht vor den Schiffen ein Querhaus, aus dessen Mitte ein Westturm aufwächst. Aber es sind Querhäuser mit wagerechtem Dachgesims; der äußeren Form nach sind es gewissermaßen Langhäuser, die in die Quere gestellt wurden: bei St. Matthias jedoch steigt, wie wir gesehen haben, das Dachgesims des Querhauses beiderseitig als Halbgiebel zum Turme auf. Und bei jenen Kirchen hat das westliche Querhaus im Mauerwerk die Höhe des Hauptschiffsmauerwerkes: hier aber steigt das Mauerwerk des Querbaues bis zum Dachfirst des Hauptschiffes hinan. — Von einer riesigen Flachdeckbasilika mit schlankem Bau wurde gewissermaßen durch gigantischen Schnitt das westliche Ende abgetrennt; das abgeschnittene Stück, etwa acht Meter lang, wurde vor die Schiffe einer kleineren Basilika gesetzt; über deren Querschnitt ragte es nach allen Seiten hinaus, und der Lichtgaden stand als freier Turm über den Dachfirst der kleineren Kirche empor. So ungefähr läßt sich unser Westbau beschreiben, so sein Verhältnis zum Langhaus ausdrücken.[1]

Abb. XXI, XXII

In Westdeutschland, das Herzogtum Lothringen nicht ausgenommen, ist dieses Baugebilde ohne Parallele. Seine kunstgeschichtliche Einordnung im eigentlichen Sinne dieses Wortes, so nämlich, daß es als vollkommen ähnlich den Gliedern einer bestimmten Familie nachgewiesen würde, dürfte also nicht möglich sein. Andererseits möchte man den Bau auch nicht als erklärungslosen Einzelfall hinnehmen: die Pflicht besteht, zu den Quellen seiner Entstehung vorzudringen.

Der Gang der Erörterung ist also vorgeschrieben. Zunächst muß das *Bauwerk selbst* untersucht werden, und zwar *negativ*, indem es gegen die sonstigen Westlösungen abgegrenzt wird, und zugleich *positiv*, indem die baukünstlerischen Grundgedanken aufgewiesen werden, die der Architekt in ihm verwirklicht hat (I). — Alsdann müssen im geistigen Umkreise des Bau-

meisters Bauten aufgesucht werden, die wenigstens einen *ähnlichen Baugedanken* aussprechen (II). Damit dringt man zu der tiefsten Frage vor, nämlich der Frage nach den konkreten Verhältnissen, die den Künstler gerade zu *dieser* Bauform veranlaßt haben; man sieht die den Bau erzeugende und seine Formen *bestimmende Bauaufgabe* (III).

I

Westturmkirche

Für den *architektonischen Grundgedanken* der Westlösung von St. Matthias ist, das braucht nicht ausgesprochen zu werden, die Idee eines Westturmes mit maßgebend gewesen. Einen solchen brauchte der Künstler für die Längssilhouette der Kirche als Gegengewicht gegen die beiden Osttürme. Das Innere des Turmes wurde, wie in Hochelten und sonst so oft, zur Kirche gezogen, und zwar so, daß es sich in voller Höhe zum Mittelschiff eröffnete, und daß sein unterer Raum einer Emporbühne Aufnahme gewährte.

Abb. 19

Aber in die zahlreiche Familie der *Westturmkirchen* darf St. Matthias *nicht* eingestellt werden. Es ist von ihnen geschieden durch sein charakteristisches Wesensmerkmal, durch den breiten und hohen Querbau, der in einer nur so geringen Tiefenerstreckung vor dem Langhaus liegt, und der dann in giebelartigem Anstiege sich zum Turme verschmälert, dessen rechteckigen Grundriß er bedingt. Die Frage nach der grundlegenden Bauidee des Westteiles verschiebt sich also: nicht mit dem Turm, sondern mit der Wesensart des *aus Querhaus und Turm zusammengewachsenen Baugebildes* hat sie sich zu befassen.

Innenwirkung?

Auf *Innenwirkung* ist dieser Querbau *nicht* komponiert. Denn gehen wir die räumlichen Zwecke, denen ein Westbau dienen kann, der Reihe nach durch: von keinem aus ihnen ist unser Bau bestimmt. Er ist nicht gedacht als eigentliches Westhaus, nicht als eine Art Vorkirche also, wie die frühromanische Kunst sie uns an St. Peter in Werden oder an St. Pantaleon hinterlassen hat. Ebensowenig ist er eine vom Kirchenraum getrennte Vorhalle, nach Art der Eingangshalle von Speyer. Er gehört auch nicht zu den mächtigen, mit dem Kirchenraum vereinigten Westhallen, die wir aus St. Kunibert in Köln und aus St. Aposteln kennen, die auf dem Wege der Raumaddition zu dem Kirchenschiff hinzutreten und so eine summierte Steigerung des Inneneindrucks erzielen.

Wie wenig die Innenwirkung das Maßgebende für die Formung des westlichen Querbaues war, ergibt sich ferner daraus, daß der Künstler nicht einmal die so naheliegende Möglichkeit benützen wollte, eine auf den Hauptraum vorbereitende kleine Eingangshalle in ihm zu schaffen. Wesen und Wert einer solchen empfinden wir etwa in St. Andreas zu Köln. Nach dem

Durchschreiten des Portals umgeben solche Vorräume uns mit stimmungsvoller Dämmerung: aus der harten Helligkeit des profanen Tages reißen sie uns dadurch sofort heraus, und sie singen in uns hinein einen weihevollen Introitus zu dem Heiligtume des Kirchenraumes selbst. Daß heute auch der Besucher von St. Matthias dieses Erlebnis genießt, verdankt er den Veränderungen, die das Barock im Westbau vorgenommen hat. (Siehe oben S. 100.) Der romanische Baumeister aber hatte noch nicht die beiden Gewölbe vorgesehen, die jetzt in der Höhenflucht der Seitenschiffsgewölbe die beiden Seitenteile des Westbaues decken. (Siehe Abb. XXII.) Und die Empore des Mittelteiles bestand nur aus einer flachen Holzbühne, die weit weniger als die jetzige nach Osten hervorragte. Ungehemmt konnte also damals das Licht aus den Schiffen und aus den breiten romanischen Fenstern in der Nord- und in der Südwand des Westbaues in dessen unteren Raum fallen. — Wie kein Unterschied in der Belichtung, so kam nach den Absichten des romanischen Architekten auch keine *architektonische* Abgrenzung zwischen Querhaus und Langhaus zustande: die Westbühne war zu unbedeutend in ihrer westöstlichen Ausdehnung, und sie lag zu hoch, als daß sie allein den Eindruck eines Sonderraumes hätte erzeugen können. — Der Westbau bildete für den Eintretenden also nicht einmal einen einheitlichen Raum. Die Bühne erstreckte sich nur in der Breite des Mittelschiffs (vgl. Abb. XXII); neben ihr in den Seitenräumen des Querbaues stieg der Raum höher empor, um erst in einer Höhe von 12,10 m seinen Abschluß zu finden, und zwar nicht in Flachdecke, sondern in Kreuzgewölben. — Was der Westbau als Innenraum leistete, nämlich eine westliche Verlängerung des Mittelschiffes, wurde erst sichtbar, wenn man von Osten her in der Kirche zurückblickte. Um diese Verlängerung zu schaffen, hätte es nur des West*turmes*, nicht aber eines westlichen Quer*hauses* bedurft.

Westhaus im engeren Sinne des Wortes, Westschiff, Westhalle oder Eingangshalle in irgendeiner Form ist also dieser Querbau nicht. Mit anderen Worten: nicht aus Rücksichten *raumschöpferischer* Art hat der Künstler sich entschlossen, die Westlösung zu einem Turm mit Querbau auszugestalten. *Nur Außenwirkung* kann also der formbestimmende Zweck dieses Bauteiles gewesen sein.

Körperwirkung

Außenwirkung suchen nun *alle* Westbauten zu erreichen, gleichgültig, ob sie, wie wir eben aufgezählt, dem Gedanken ihres Innenraumes nach als Westhaus, Westschiff oder sonstwie bezeichnet werden müssen. Diese Außenwirkung besteht darin, daß durch den Westbau, *als körperliche Masse genommen*, ein Gegengewicht gegen die Ostteile geschaffen wird: die durch den gesamten Baukörper ziehende westöstliche Bewegung soll gehemmt, dem

Längsbau soll etwas von der Ruhe des Rundbaues verliehen werden. Notwendigerweise müssen zu diesem Zwecke die westlichen Teile Dimensionen erhalten, vermöge derer sie gegen den Ostbau aufkommen können. Und da es sich um eine Wirkung handelt, die nur bei Betrachtung der Kirche *von der Seite her* empfunden werden kann, so bezieht diese Forderung entsprechender Dimensionen des Westtransseptes sich vor allem auf seine westöstliche Ausdehnung und auf deren Verhältnis zur Länge der Längsschiffe. Daher beträgt das Verhältnis von Westhaustiefe und Haupthauslänge in Centula 1 : 1, beim Dome zu Münster 1 : 1,75, bei St. Aposteln 1 : 2, in Neuß und an St. Michael zu Hildesheim 1 : 2,3, bei St. Pantaleon 1 : 2,2, bei St. Kunibert 1 : 2,6, beim Dom zu Mainz 1 : 3,4. Für den Dom zu Speyer lautet trotz der ungeheuren Länge der Schiffe die Verhältniszahl noch immer 1 : 3,8.[1a]

Bei dem viel kleineren St. Matthias aber beträgt die Tiefe des Westhauses nicht mehr als ein Fünftel der Schiffslänge, ein Beweis, daß der Meister bei Ausmessung seines Westbaues von anderen Zwecken ausging, als die ihm wohlbekannten, noch nicht lange erbauten Querhäuser von Mainz und Speyer sie verwirklichten.

Was die Zahlen sagen, wird durchs Auge bestätigt. Wer die Matthiaskirche von Norden her betrachtet (vgl. Abb. II), empfindet sofort, daß lediglich vermöge des hohen Turmes ihr Westteil ein Gegengewicht gegen die Ostteile bildet. Subtrahiert man im Osten wie im Westen die Türme, so rückt sofort der Schwerpunkt der Kirche entschieden in die Ostteile. — Anders aber bei den übrigen Kirchen mit Doppeltranssept, sogar Speyer nicht ausgenommen, wo durch die mächtige Länge des Langhauses das gegenseitige Auswiegen von Ost und West erschwert wird. Nach Subtraktion der Ost- und Westtürme, also nach Übertragung der Gleichgewichtsfunktion auf die Querhäuser allein, bleibt bei ihnen die Ruhe des Baues trotzdem gewahrt. Ihre Querhäuser haben genug westöstliche Ausdehnung hierfür. — Der in St. Matthias beabsichtigte Zweck der Außenwirkung kann also sicher *nicht in einer Wirkung auf den Baukörper* erblickt werden.

Frontwirkung!

Es bleibt *also nur eine Möglichkeit* übrig: die Außenwirkung, welche der Querbau von St. Matthias sucht, muß eine *Frontwirkung* sein. Im Gegensatz zu den sonstigen Westlösungen, die zwar auch auf Frontwirkung hinarbeiten, mit dieser aber andere Zwecke als mindestens gleichberechtigt verbinden, wäre es deshalb nicht unrichtig, ihn als Fassadenbau zu bezeichnen. Da hiermit aber sich leicht die Vorstellung einer bloßen Frontmauer verbindet, während es sich hier doch um ein Bauwerk handelt, so ist die Eigenart des Gebildes wohl am klarsten dann getroffen, wenn wir es von nun ab einen *Schildbau* nennen.

Die Beobachtung der Wesensart des Bauwerkes hat uns diese Erkenntnis vermittelt. Einige *bezeichnende Einzelheiten* stimmen damit überein; sie zeigen, daß der Künstler mit seiner Fassadenwirkung vollkommen zufrieden war und alles andere hinter ihr zurücktreten ließ. — In klarer Übersichtlichkeit, die man sich nach den Veränderungen durch die Spätgotik nur schwer mehr vorstellen kann, standen im Gewölbe nebeneinander die vier Joche, kräftig geschieden durch ihre Jochgurte und durch die eben so kräftig teilenden senkrechten Wandpilaster des Lichtgadens. Aber in diese echt romanische Rationalität der Nebeneinanderreihung gleicher Raumteile brachte der von innen als Zusatz zum Mittelschiff sichtbare Teil des westlichen Querbaues den fremden, unromanischen Ton der Irrationalität hinein: dieser Gewölbeteil verhielt sich zu den Jochen wie 1 : 1,7. Schildbau

Seiner Fassadenwirkung zuliebe hat der Künstler sich auch den soeben von uns beobachteten Verzicht auf einheitliche Raumbildung im Innern des Westbaues auferlegt. Hätte er die Gewölbe in den Seitenteilen des Schildbaues in Höhe der westlichen Emporbühne angelegt, so hätte er, wie bereits erwähnt, eine kleine Vorhalle erreicht, und dazu noch der Flucht der Seitenschiffsgegewölbe eine wirkungsvolle Fortsetzung nach Westen gegeben. Aber ein Schildbau mit starker Außenwirkung verlangte möglichste Hochführung der Westteile. Sollten so hohe Mauern aber stabil sein, so durften die sie im Innern stützenden Gewölbe nicht schon in der Höhe der Seitenschiffsgewölbe ansetzen.

Ein Blick von Nordosten her auf die Kirche (s. Abb. 2) führt zu derselben Erkenntnis; diese Vernachlässigung der Rückseite des Westbaues, dieser vollkommene Verzicht auf einen Zusammenklang ihrer Linien mit der Dekoration und den architektonischen Zügen der Schiffe konnte dem Künstler nur dann vorkommen, wenn er beim Entwerfen des Westbaues *lediglich die Fassadenwirkung* im Auge hatte.

Ihr zuliebe, und nur ihr zuliebe, hat er also Westturm und Querbau verbunden, sich dabei mit dieser schmalen Tiefenerstreckung begnügt, und das Ganze zu einer solchen Höhe emporgeführt.

II

Selbstverständlich kann der Gedanke rein schöpferische Tat des Baumeisters sein. Aber ob nicht doch *verwandte Bauten* ihn dabei geleitet haben? Für die Innendisposition scheint dies verneint werden zu müssen: wäre sie die Frucht einer längeren Entwicklung, so müßte sie ein ausgeglicheneres Ganzes darstellen, und es müßten die in ihr liegenden Möglichkeiten zu innenbaulicher Wirkung besser erkannt und ausgenützt sein. Anders aber dürfte es Kunstgeschichtliche Herleitung

sich mit dem *Gedanken eines Schildbaues als solchen* verhalten. Wenn dieser auch, wie Abschnitt I zeigte, andere Grundsätze verfolgt wie die eigentlichen Westschiffe und Westtranssepte, wenn er also von Speyer und von den Kölner Kirchen nicht abgeleitet werden kann, so besteht doch eine Gruppe von kleineren Bauten, die ihn vertreten. Den Aufbau des Innern gestaltet diese Gruppe in verschiedener Art; ihr Äußeres schreitet in der Zeit, wo man St. Matthias baut, zu Formen vor, die unserem Westbau durchaus homogen sind, und gerade in diesem Stadium ihrer Entwicklung wird die Gruppe in Trier gut bekannt. Den Werdegang wollen wir verfolgen.[2]

Portalbau

Der Westteil der Aachener Pfalzkapelle, dieser vor das Oktogon gelegte, von zwei runden Treppentürmen flankierte *schmalrechteckige Portalbau,* fand bekanntlich in Mitteldeutschland eine bald stark variierende Nachfolge an den Domen von Minden, Hildesheim usw. Deutlicher knüpfte eine Gruppe mittlerer Kirchen in Westdeutschland an ihn an; sie sind ein Erzeugnis der ottonischen Periode, eine Frucht ihres allgemeinen Zurückgreifens auf die Karolingerzeit. An ihrer Spitze steht, für die eben berührte ottonische Renaissance bezeichnend, eine im Grundriß genaue Wiederholung der Aachener Pfalzkapelle: als Bischof Notker von Lüttich im Jahre 992 den Bau seiner eigenen Grabkirche, St. Johann, begründete, führte er vor ihrem Oktogen einen querrechteckigen Bau auf, an dessen Schmalseite sich je ein runder Treppenturm anlehnte. Ein weiteres Glied der kleinen Familie, Saint-Trond bei Lüttich, gibt im 11. Jahrhundert noch einmal eine getreue Nachahmung dieses Westbaues. — Aber inzwischen hatte sich das Bestreben gezeigt, den Portalbau kompakter, und damit die Front imponierender zu machen: Saint-Denys in Lüttich, 987 begonnen, verbindet die Türme gradlinig mit dem Mittelbau und gibt ihnen im unteren Stockwerk auch nach Norden und nach Süden einen gradlinigen Abschluß, während sie in den oberen Geschossen noch den aus der Aachener Rundform entstandenen polygonen Nord- und Südschluß haben. Es ist also bereits ein Westbau entstanden, der nur mehr zum Teil die Erinnerung an die frühere Sonderexistenz der Treppentürme beibehält. Die Eingangshalle zur Kirche bildet er bei Saint-Denys nicht mehr, aber die äußere Erscheinung des die Schauseite bildenden Schildbaues ist geblieben, ist in dieser Eigenschaft sogar charakteristischer entwickelt. — Der nächstjüngere Bau, Saint-Barthélémy in Lüttich, bedeutet eine weitere Entwicklungsstufe, und zwar wiederum in der Richtung auf einen vollkommenen Schildbau zu: er ragt im Süden und im Norden über die Breite der Kirche hinaus, er hält durch alle seine Geschosse hindurch den rechteckigen Grundriß durch. — Die in Saint-Barthélémy gefundene Ausprägung des Äußern wird nun festgehalten: Saint-Jacques, erbaut 1016—52, legt wiederum einen

rechteckigen, die Schiffe verdeckenden Bau quer vor die Kirche; charakteristischerweise nimmt dessen westöstliche Ausdehnung nur mehr einen so geringen Bruchteil der ganzen Kirchenlänge in Anspruch, daß sie die äußere Wirkung eines Querhauses nicht mehr erzielen will. Schildbau

Die alten Bauten standen mindestens hundert Jahre unberührt, bis das 12. Jahrhundert sie den inzwischen anders gewordenen Bauempfindungen anzupassen unternahm. Man begann, ihnen Türme aufzusetzen, *vereinigte also Schildbau mit Westturm.* So geschah es gerade bei denjenigen Lütticher Kirchen, deren Westlösung im Äußern am meisten den Schildbau ausdrückte, bei Saint-Denys und bei Saint-Barthélémy. Wie bis dahin ihre oberen Abschlüsse gewesen sein mögen, ob sie erhöhte Seitenteile bei niedrigem Mittelbau gehabt haben, oder ob die Seitenteile sich als Hilfsglieder an einen etwas erhöhten Mittelteil angeschmiegt hatten, kann übrigens nicht mehr festgestellt werden.

Gerade jetzt nun, wo man dem Schildbau den Mittelturm aufzupfropfen begann, dehnt sich die Gruppe aus ihrem heimischen Maastal nach Osten und Südosten aus. In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts gibt das Stift Münstermaifeld, obschon es doch mitten in der Trierer Diözese liegt, dem Westbau seines neuen Münsters die Bauform von Saint-Jean, und zwar mit erhöhten Treppentürmen neben niedrigerer mittlerer Glockenstube.[3] Das große und reiche Augustinerstift Klosterrath aber, trotz seiner durch Nachbarschaft und Güterbesitz vermittelten Verbindung mit der Kölner Diözese, wählt in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts für seine neue Kirche einen Schildbau nach dem in Saint-Barthélémy gewonnenen Typus: auf querrechteckigem Grundriß ein hoher Bau, dessen Mittelpartie über die Seitenteile als flacher Turm aufsteigt.[4] Mit Turm

Erinnern wir nun noch an die Namen des späteren Erzbischofs Hillin und des Mattheiser Mönches Lambertus, deren Bedeutung wir in der geschichtlichen Einleitung (vgl. Kap. II Abschn. II) kennen lernten, so ist klar, daß auch in persönlicher Beziehung sich von Trier nach Lüttich damals starke Fäden zogen. Eine Weiterwirkung der in Klosterrath und Münstermaifeld arbeitenden Lütticher Gedanken bis St. Matthias kann also nicht bestritten werden. Sehr bezeichnende Beeinflussung von der Lütticher Gegend her hat uns unsere Kirche ja bereits in ihrer zweiten Chordisposition gezeigt (vgl. oben Kap. XIV Abschn. II).

Die Schauseite unserer Kirche hat *eine basilikale Silhouette.* Es liegt darin eine leichte Variation gegenüber den verwandten Schildbauten der Lütticher Gruppe: deren Silhouette zeigt stets den Dachansatz des Querbaues horizontal durchgeführt, so daß er in rechtem Winkel an die Seitenkante des aufstehenden Turmes anschließt. Basilikaler Umriß

Eine allgemeine Strömung der Zeit gibt den Erklärungsgrund für diese Änderung im Fassadenumriß. Schon damals, als man St. Matthias baute, erhielt die eine oder andere Kirche ihre Stirnseite in solcher Art, die später in der letzten romanischen Zeit und vor allem durch die Zisterzienser so weite Verbreitung finden sollte. Basilikale Silhouette gewann man damals bereits, entweder durch eine die Schiffe abschließende Mauer, wie in Sainte-Marie aux bois, oder durch Einbeziehung eines Turmes in die Westfläche, wie es bei der etwas später errichteten Kölner Ursulakirche geschah. Die Neigung zur basilikalen Westansicht ist ihrerseits wieder eine Teilerscheinung der allgemeinen Strömung, das Schwere, Hingebreitete zugunsten des Strebenden und Vertikalen zurückzudrängen.

Parallele

Wie stark der in St. Matthias vorgenommene Übergang aus der gewohnten Silhouette in den basilikalen Querschnitt durch die Zeitgesinnung begründet ist, zeigt sich darin, daß *genau derselbe Vorgang* sich an einem Orte wiederholte, der auf Trier ursächlich in keiner Weise eingewirkt haben kann. — In dem weiträumigen Innern des Turmbaues von St. Andreas in Hildesheim,[5] der erst im Jahre 1883 seine jetzige Gestalt erhielt, steht noch der kleine Westbau der ersten romanischen Kirche des Stiftes. Er weist zwei Bauperioden auf. Sein Sockelgeschoß, ganz am Ende des 10. Jahrhunderts errichtet, ist einer der erwähnten sächsischen Abkömmlinge der Aachener Pfalzkapelle, von der Urform freilich schon weit entfernt: wie bei Saint-Barthélémy in Lüttich sind die Seidentürme gradlinig und mit dem Mittelteil in eins verbunden, so daß der Gesamtgrundriß ein Rechteck geworden ist. Wie der obere Abschluß dieses frühromanischen Teiles gestaltet war, wissen wir nicht, ebensowenig wie bei den Lütticher Verwandten. Jedenfalls aber hat seinen jetzigen oberen Teil, einen turmartigen Aufbau in der Mitte, das 12. Jahrhundert errichtet. Ausgebildete Würfelkapitäle und Basen mit Eckblättern, die er enthält, verbieten die Annahme einer früheren Entstehung des Turmaufsatzes. Bei seiner Errichtung hat man nun zugleich Halbgiebel aufgebaut, die ihn mit dem breiteren frühromanischen Sockelbau in eins verbinden und dadurch eine basilikale Front herstellen.

III

Herleitung aus dem Bauprogramm

Daß der Architekt von St. Matthias die in den beiden bisherigen Abschnitten des Kapitels erörterten Formen seines Baues wählte, entsprang einer *bewußten Absicht*. Bewußt, denn er setzte sich mit seinem Bau in scharfen *Gegensatz* zu den Benediktiner-Kirchen der Umgegend, vor allem aber zu eben erst errichteten maßgebenden Bauten Triers.

Es kann kaum ein schärferer Gegensatz gedacht werden, als der von

St. Matthias gegenüber dem Dom. In des letzteren Westsilhouette eine Erhöhung der Seiten gegenüber einem recht gedrückten Mittelteil, bei St. Matthias aber ein Mittelturm über abfallenden Seitenteilen. Im Grundriß dort ein Wechsel zwischen Halbkreisen und geraden Linien, der Baukörper also eine Zusammensetzung von Vor- und Rücksprüngen: hier aber nur eine ebene Fläche. Der Dom ist plastisch geformter Körper, St. Matthias ist ein Bild. — Fast gleich groß ist der Gegensatz zu der noch gleichzeitig mit unserer Kirche im Bau begriffenen Kirche St. Paulin.[6]

Das bewußte Abrücken von den letzten Trierer Bauten ist schon aus allgemeinen Gründen heraus zu verstehen. Entwicklungsgeschichtlich ein Nachhall des Zentralbaues, vom liturgischen Standpunkt aus eine willkommene Gelegenheit zur Abhaltung eines doppelten Chordienstes, hatten die Westapsiden in der frühromanischen Kunst bis ins 11. Jahrhundert hinein für große Kirchen eine starke Beliebtheit genossen. Durch die Verringerung der Zahl der Kleriker wurde ihre praktische Notwendigkeit beseitigt, und der stärker werdende Drang nach Bewegung im Baukörper erkannte ihre ästhetische Berechtigung nicht mehr an. Die Westseite der Kirche wurde also mehr und mehr auf die Funktionen einer Eingangsseite beschränkt, sie mußte gradlinig werden. Die Hirsauer Schule vertrat diesen Gedanken mit der ganzen Konsequenz einer auf Reform eingestellten Kongregation, und auch auf die an Hirsau nicht angeschlossenen Abteien, wenigstens im westlichen Deutschland, konnte das nicht ohne Einfluß bleiben. Ein Turmpaar an der Westseite, wie der Dom und St. Paulin es zeigten, war für das damalige bauende Rheinland eine ebenso große Seltenheit, wie es für den hirsauisch stärker beeinflußten Süden, wenigstens für Benediktinerkirchen, die Regel gewesen wäre.

Trotz dieser allgemeinen Neigung zu flächenmäßiger Glättung der Westseiten läßt sich aber unmöglich verkennen, daß den Meister von St. Matthias besonders die *Rücksicht auf den individuellen Zweck seines Baues* zu seiner Wahl gedrängt hat. Die Kirche, die er unter Berücksichtigung der Wünsche der Abtei entwarf, hatte eine von den übrigen Kloster- und Stiftskirchen abweichende Bestimmung. Letztere waren in erster Linie für den abteilichen Gottesdienst berechnet und berücksichtigten die Teilnahme des Laienelementes nur nebenher. St. Matthias aber stand, als man den Westbau plante, schon längst unter den Gesichtspunkten einer Wallfahrtskirche (vgl. oben Kap. II, XIII). Hier hatte also die Rücksicht auf das Laienelement dasselbe Gewicht wie die Bestimmung zur Mönchskirche. Dabei sollte der Bau als Grab eines Apostels alle Pracht entfalten, den ankommenden Pilgern sollte er einen lauten und einladenden Willkomm bieten. Wie die Westseite der typischen Zister-

zienserkirche, schmucklos und oft mit nur ganz kleinem Portal, von dem Gedanken der Ausschließung der großen Masse eingegeben ist, so erfüllt die Fassade von St. Matthias die entgegengesetzte Forderung. Der Bau überwältigt durch seine Größe und seine Pracht; er ruft zum Eintritt, indem er mitten in seiner breiten Fläche das Portal betont. Das alles tut er gerade mit denjenigen Mitteln, die auf die Volksseele wirken. Denn unter Verzicht auf die feinere, aber schwerer zu fassende Schönheit eines plastisch gebildeten Körpers, die der Dom zeigt, bietet er den bildmäßigen Reiz einer flachen, aber großen und reichgeschmückten Schauseite, für die das Volk leichter empfänglich ist.

Daß der Künstler beim Einzelvermessen des Westbaues sich so einrichtete, daß er die für die Kirche festgesetzte runde Zahl von 250 römischen Fuß Länge nicht überschritt, haben wir oben bereits bemerkt.

Ergebnis

Die *Genesis* des vom Langhausmeister entworfenen, von seinem Nachfolger in anderer Schmuckart vollendeten Planes für *St. Matthias-West* lautet demnach: Streben nach Erstellung einer Empfangsfront von volkstümlicher Wirkung, daher Wahl einer ebenen Schauseite; Gewinnung dieser Schauseite durch Aufführung eines breiten, von Lüttich aus empfohlenen, mit Westturm versehenen Schildbaues, jedoch in der dem Zeitgeschmack entsprechenden Basilikalsilhouette.

XX. KAPITEL

CHRONOLOGISCHE BAUGESCHICHTE DER ROMANISCHEN MATTHIASKIRCHE

Nachdem bereits ausgeführt worden ist, daß kurz vor Vollendung der Ostteile der Meister, der diese entworfen hatte, durch den Langhausmeister ersetzt wurde, und daß dieser wiederum, nach Vollendung von Langhaus und Westbau Teil A durch den Verduner Meister abgelöst wurde, bleibt für die Baugeschichte von Langhaus und Westbau nur noch eine Suche nach *genaueren Zeitangaben* übrig. — Über die feierliche, von Papst Eugen III. im Januar 1148 vorgenommene Weihe der Kirche haben wir einen ausführlichen zeitgenössischen Bericht,[1] aus dem aber, wie gewöhnlich, nicht zu ersehen ist, wie weit das Langhaus damals fertiggestellt war. Wir müssen also die Chronologie der Baugeschichte auf anderem Wege wenigstens annähernd zu ermitteln versuchen.

I

Nach dem Bautempo

Vom Jahre 1127 ab war, wie wir gesehen (vgl. Kap. III), in vier Jahren der Rohbau des Chores ganz und der des Querhauses ungefähr bis zur Höhe der

senkrechten Mauern fertiggestellt worden. Bei der durch Alberos Wirken stetig fortschreitenden Befriedung des Landes und bei dem Weiterbestehen, ja sogar Emporblühen der Matthiaswallfahrt lagen die Umstände so, daß ein Abnehmen oder ein wesentliches Zunehmen dieses raschen Bautempos nicht anzunehmen ist. Von größeren Störungen des Baues hören wir nichts. *Einen ungefähren Maßstab* für die weiteren Stadien des Unternehmens haben wir damit gewonnen. Wir haben auch gesehen, daß der Ostbau vollendet und in Gebrauch genommen wurde, ehe man die übrigen Teile in Angriff nahm.

Daß man, wie es vereinzelt geschah, nach Aufführung der Ostteile zuerst den Westbau errichtete, ist bei St. Matthias ausgeschlossen: ohne die Stütze des Langhauses ist dieser Westbau nicht standfähig. Zwischen Vollendung der Ostteile und *Beginn des Langhauses* liegt also keine Intervalle. Da wir nicht genau wissen, was im Sommer des Jahres 1131 am Ostbau noch zu arbeiten übrig war, da wir auch nicht wissen, wie weit die Brandschäden hier gingen, so ist es möglich, daß zum Ausbau des Querhauses und zum Ersatz der Verwüstungen immerhin drei weitere Jahre, also 1132—34, benötigt waren. Sicher können wir den Beginn der Arbeiten am Langhaus also gegen die Mitte der dreißiger Jahre annehmen.

Das Langhaus wurde in *zwei Bauabschnitten* errichtet. Bei Bloßlegung der Fundamente hat Peter Marx gefunden, daß da, wo im Innern die fünfte Arkade endet, die Fundamente der südlichen Außenmauer der Kirche abgesetzt sind und eine Fuge haben. Er hat außerdem beobachtet, daß von eben dieser Stelle an nach Osten hin die Wandpilaster der inneren Seitenschiffswände einen Sockel von etwa 0,80 m Höhe, nach Westen hin aber nur mehr einen Sockel von 0,37 m Höhe zeigen.[2] Einen dritten Beweis für das Vorhandensein einer Baufuge in dieser Linie liefert der südliche Dachfries. Er besteht bekanntlich aus Konsolen, in deren Zwischenräume Stücke eines Sägefrieses eingebettet sind. Bis zu dem Punkte, der im Innern dem vierten Arkadenpfeiler entspricht, befinden sich unter diesen Konsolen viele mit konvexem Profil. Von da ab nach Westen hin aber finden sich nur mehr solche mit geradem oder mit konkavem Profil. Es wurden also die Seitenschiffe und die Mittelschiffsarkaden bis zur Linie der fünften Arkadenpfeiler einschließlich erbaut. Die Hochwand wurde, damit sie nach Westen nicht senkrecht abschnitte, nur bis zu der Endlinie der vierten Arkade, also bis zur Westgrenze des zweiten Joches auf volle Höhe geführt; von diesem Punkte des Dachgesimses an verlief sie schief herab bis auf den fünften Arkadenpfeiler. Diesen zuerst vollendeten Teil der Langhausmauern in den Seitenschiffen sofort zu wölben, bot keine Schwierigkeit. Zugleich aber bereits dem Mittelschiff sein Gewölbe zu geben, wo nach Westen hin doch noch kein Wider-

lager vorhanden war, wäre eine Kühnheit gewesen, die man vor allem damals, in den ersten Anfängen des rheinischen Gewölbebaues, noch nicht vermuten kann. Eine Notdecke mußte aushelfen. Wir erinnern uns, daß wir tatsächlich im Gewölberaum der Kirche feststellen konnten, gleich bei Aufführung der Lichtgadenmauern seien Vorkehrungen für eine solche getroffen worden (s. oben Kap. IX Abschn. II). Die mit der Balkendecke einstweilen geschützte Osthälfte des Langhauses mag man, wie gewöhnlich in solchen Fällen, nach Westen zu einigermaßen abgeschlossen und dann in Gebrauch genommen haben, um alsdann die westliche Hälfte des Langhauses zu beginnen. Ein Eingang für die im Gebrauch befindlichen zwei Drittel der Kirche war im Ostbau ja vorhanden (s. oben Kap. XV).

Dem beim Ostbau beobachteten Bautempo gemäß hätte die östliche Hälfte der Schiffe, deren Mauermaße der der Ostteile ungefähr gleich ist, eine Bauzeit von ungefähr vier bis sechs Jahren beansprucht; gegen 1140 wird sie also vollendet gewesen sein. Die Westhälfte des Langhauses kann entsprechend gegen 1146 dagestanden haben.

Auch nach Aufführung sämtlicher Mauern des Langhauses konnte das Mittelschiffsgewölbe erst dann mit vollkommener Sicherheit eingezogen werden, wenn durch den *Westbau* eine genügende Widerlage geschaffen war. Jedoch auch die *oberen* Teile des Westbaues zu vollenden, ehe man die viel dringendere Einwölbung des Mittelschiffes vornahm, wäre unsinnig gewesen. Allzu lange durfte die Notdecke Wind und Wetter nicht ausgesetzt werden. Nur so weit also wird man den Westbau hinaufgeführt haben, daß eine genügende Widerlage für die Mittelschiffsgewölbe gegeben war, d. h. *bis etwa zur Oberkante des Teiles A*; sein trapezförmiger Teil und der freistehende Turm hatten Zeit bis nach Vollendung der Gewölbe.

Durch dieses Eintreten eines längeren Zeitintervalls zwischen dem unteren und den beiden oberen Teilen des Westbaues finden einige auffallende und sonst störende Erscheinungen am Westbau ihre Erklärung. Es ist dies zunächst der Wechsel im Quadermaterial, der etwa 1 m unterhalb der Ab-
Abb. 31, 33, schlußlinie des Teiles A eintritt. Es ist dies weiter das etwas formlose Ab-
73 brechen der vertikalen Zierbänder des Teiles A: man wollte den Mauern den dekorativen Abschluß ihrer Oberkante erst bei Höherführung des Westbaues, also erst nach Vollendung der Hauptschiffswölbung geben: als nach Ablauf von einigen Jahren dieser Zeitpunkt gekommen war, war, wie wir ja sahen, der Verduner Meister da, und so entstand bezüglich der Ornamentik ein recht unvermittelter Sprung zwischen den Teilen A und B.

Die *Gewölbe des Mittelschiffs* mußten, wenn die Notdecke nicht zu lange liegen bleiben sollte, sicher noch vor dem rückständigen Teil des Westbaues

eingezogen werden. Sie konnte in etwa zwei bis drei Jahren ausgeführt werden. Die Arbeiten an den *Teilen B und C des Westbaues* wird man also zu Beginn der fünfziger Jahre angefangen haben. Bei den vielen Skulpturen, die sie enthalten, bei der über diese ganzen Teile hin durchgeführten Quaderung, bei der Schwierigkeit einer Arbeit in solcher Höhe kann die schließliche Vollendung des Turmes sich gut bis 1160 und darüber hinaus hingezogen haben.

Unter nochmaliger Betonung der Unsicherheit einer solchen, wenn auch auf urkundlich verbürgtem Maßstab aufgebauten Rechnung seien nunmehr *die gewonnenen Zahlen* übersichtlich zusammengestellt:

1127 bis 1131: Größter Teil der Ostpartie.
1131 bis etwa 1134: Ersatz der Brandschäden und Vollendung der Ostteile.
Etwa 1135 bis gegen 1140: Erster Bauabschnitt des Langhauses.
Etwa 1140 bis gegen 1146: Zweiter Bauabschnitt des Langhauses.
Etwa 1147 bis Ende vierziger: Westbau, Teil A.
Ende vierziger bis erste fünfziger Jahre: Einwölbung des Mittelschiffs.
Erste fünfziger Jahre: Beginn der Arbeiten an Teil B des Westbaues.
Anfang sechziger Jahre: Vollendung des Ganzen.

II

Die genannten Zahlen können an sich nur einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit beanspruchen. Sieht man aber nun von den Grundlagen, auf denen sie sich aufbauen, ganz ab, und sucht man, *unabhängig von ihnen, aus anderen Richtungen her* die Chronologie der Baugeschichte zu bestimmen, so trifft man immer wieder auf dieselben Ziffern.

Nach der Geschichte

Die *Tradition der Abtei* schreibt die Vollendung der ganzen Kirche dem Abte Bertulf zu. Die ältesten uns erhaltenen Niederschriften dieser Tradition stammen freilich erst aus der Mitte des 17. Jahrhunderts;[3] in einer benediktinischen Abtei, zumal von dem bei St. Matthias oft genug festgestellten Charakter, steht aber selbstverständlich hinter diesen Nachrichten eine Überlieferung von Jahrhunderten. Solange nicht Gründe kunstgeschichtlicher Art dagegen sprechen, haben wir kein Recht, solchen Mitteilungen zu mißtrauen. Ein so wichtiges Verdienst, wie der Ausbau der Kirche, konnte einem Abte nicht vergessen werden: werden doch gerade aus dem 12. Jahrhundert kleinere Unternehmungen, wie z. B. die Anschaffung des Blasiusschreines, gewissenhaft berichtet. Dazu kommt, daß jene ältesten Niederschriften der früheren Klostergeschichte zwar, wie wir erwähnten, uns nur in Abschriften des 17. Jahrhunderts erhalten, jedoch in kurzer, formelhafter, in allen Rezensionen sich gleichbleibender Ausdrucksweise gehalten sind, also offenbar

Abschriften eines noch weit älteren Schriftstückes darstellen. — Jener Abt Bertulf aber regierte bis 1162 oder 1163, so daß also die klösterliche Tradition eine Übereinstimmung mit dem Endpunkt, dadurch aber auch mit den Zwischengliedern der obigen Berechnung ergibt.

Gemäß Verdun

Am *Dom von Verdun* waren nach dem Berichte eines Augenzeugen jene eigentümlichen Dreiecke mit Treppengiebel, die wir als Vorbilder der entsprechenden Dreiecke an der Mattheiser Fassade auffassen müssen (siehe Kap. XVII Abschn. II), im Jahre 1144 bereits vollendet.[4] Sie konnten also auf den Trierer Bau einwirken, dessen entsprechende ihnen nachgebildeten Teile nach der obigen Berechnung in den Anfang der fünfziger Jahre kamen. — In dem genannten Jahre 1144 sah Lorenz von Lüttich am Dom die Ostteile, zwei Türme und einen guten Teil des Langhauses fertig. Da zur Aufführung dieser Teile die acht Jahre von 1136 ab verwendet worden waren, da ferner das gesamte Westhaus als übernommener Bestandteil des vorhergehenden Domes wenig Zeit beanspruchte, so konnte in Verdun der Rest der Schiffe und die beiden Westtürme in den ersten Jahren nach 1150 vollendet sein, zumal da Ende 1147 der Bau bereits zu einer Weihe durch Papst Eugen fähig gewesen war.

Rätsel der Mauern D D I

Eine dritte Seite, aus der die Berechnung des Abschnittes I bestätigt wird, ist die Matthiaskirche selbst. Wir haben oben (s. Kap. XVIII Abschn. I) festgestellt, daß die Mauern D und D I, auf denen im Innern des Westbaues der Hauptturm ruht, allerdings von vornherein geplant sein müssen, daß man aber mit ihnen erst angefangen hat, nachdem man die Außenmauer des Westbaues, Teil A, bis zur Höhe von fast 20 m aufgeführt hatte. Das höchst merkwürdige Vorgehen blieb damals ein Rätsel. Sicher war nur dies: es muß gerade in der Zeit, wo man an Teil A arbeitete, irgendein wichtiger Grund vorhanden gewesen sein, die Außenmauern möglichst schnell hinaufzutreiben und den Innenbau des Westteiles einstweilen liegen zu lassen. — Eine solche Situation war aber im Jahre 1147 vorhanden. Seit Anfang des Jahres, wo Erzbischof Albero zum Papste nach Frankreich abgereist war, mußte die dem Bischof befreundete Abtei selbstverständlich wissen, daß ihre Kirche die Ehre der Einweihung durch den Papst zu erhoffen habe. Dem hohen Gaste mußte man den noch unvollendeten Neubau in einem präsentablen Zustand zeigen: es kam auf äußerste Schnelligkeit des Arbeitens an, und ein wenig auch auf Effekt. In allererster Linie mußte, da die Schiffe nach zwanzigjähriger Bauzeit, wenn vielleicht auch noch ungewölbt, reichlich vollendet sein konnten, die Schauseite fertig sein. D und D 1, die man ja nicht sehen konnte, durften und mußten einstweilen ungefördert bleiben. Diese Lage bestand, wie eben gesagt, im Jahre 1147, und ganz genau in diese Jahre

fiel ja auch nach den in Kapitel I angewendeten Berechnungsgrundsätzen die untere Hälfte des Westbaues.

Wir haben in Abschnitt II von dem Maßstab des Abschnittes I keinen Gebrauch gemacht. Trotzdem aber ergaben sich *dieselben ungefähren Zeitangaben,* die schon jener Abschnitt geliefert hatte. Sie ergaben sich aus der abteilichen Tradition, von Verdun her, und in sehr bezeichnender Weise auch aus dem Baue selbst. Es dürfte also berechtigt sein, wenn wir die gewonnene Chronologie der Baugeschichte als im großen und ganzen gesichert annehmen.

Am Schlusse der Erörterung des romanischen St. Matthias werden wir uns einer wichtigen Lücke bewußt. Der Bau ist nämlich noch nicht mit den gleichzeitigen Kirchen Triers in Beziehung gebracht. Vor allem ist noch nicht untersucht, ob nicht auch von Kirchen Triers her diese am Westbau so plötzlich auftretenden neuen Grundsätze kommen konnten. Versuchen wir dies, so erkennen wir in St. Matthias ein wichtiges Glied in einem langen und lebhaften Hin und Her von künstlerischen Strömungen, wie es nur auf dem Boden einer Grenzgegend wogen kann. Diesen Beziehungen unserer Kirche müssen wir also einen eigenen Teil widmen.

VIERTER TEIL

ST. MATTHIAS ALS GLIED DER TRIER-LOTHRINGISCHEN KUNST: DIE TRIER-LOTHRINGISCHE BAUTENGRUPPE

EINLEITUNG

Die Ostteile von St. Matthias erkannten wir als ein kunstgeschichtlich ziemlich isoliert stehendes Bauwerk. Das Werk des Langhausmeisters aber mußten wir in einen größeren Zusammenhang, in die Geschichte des rheinischen Gewölbebaues, einzureihen versuchen. Ähnlich nun steht es um das Werk des dritten, des sogenannten Verduner Meisters: St. Matthias tritt durch ihn, wie wir sahen, nach einigen am Langhaus bereits erscheinenden Vorboten in die Gruppe der west-lothringischen Werke. Die Stellung des Westbaues unserer Kirche innerhalb dieser Gruppe festzulegen, ist die Aufgabe dieses Teiles.

Erschwert wird sie dadurch, daß die meisten Werke dieser Kunst auf Trierischem Boden noch unbekannt sind, sowie dadurch, daß die Forschung bisher noch keine Gelegenheit fand, ihren Entwicklungsgesetzen nachzugehen.

Es bleibt uns also nichts anderes übrig, als zunächst auf dem Wege der *Analyse* die einzelnen Kunstwerke des lothringischen Stils auf Trierischem Boden aufzusuchen. Zu diesem Zwecke müssen wir uns selbstverständlich zuvor mit den Merkmalen der allgemeinen lothringischen Kunst bekanntgemacht haben.

Erst nach dieser Gewinnung des Materials kann die *geschichtliche Synthese* aufgestellt werden. Sie fragt zuerst nach den ursächlichen Zusammenhängen zwischen Trier und dem westlichen Lothringen. Alsdann erörtert sie die Widerstände, auf die diese Kunst im Trierischen stieß und fragt dann nach dem Zeitpunkte, wo diese Widerstände das Ende der Lothringer Kunstübung in Trier herbeiführten. Bei diesem Eindringen in den inneren Aufbau der Gruppe stellt sie als Folge der von Anfang an in Trier vorhandenen Widerstände eine Stilschwankung innerhalb der trierisch-lothringischen Gruppe fest.

Die Gesamtheit dieser Untersuchungen mündet dann in eine *zusammenfassende Geschichte der trierisch-lothringischen Kunst,* aus der wir die stilgeschichtliche Stellung des Westturmes von St. Matthias erkennen.

Für den vierten Teil unserer Untersuchung über St. Matthias ergibt sich also folgender *Plan*:

A. Analyse

1. Die west-lothringische Kunst im allgemeinen (Kapitel XXI).
2. Die Werke der west-lothringischen Kunst im Trierischen (Kapitel XXII).

B. Synthese

1. Ursächliche Zusammenhänge zwischen Trier und dem südwestlichen Lothringen (Kapitel XXIII).
2. Die Aufnahme der West-Lothringer Kunst im Erzstift Trier (Kap. XXIV).
3. Das Ende der West-Lothringer Kunst in Trier (Kapitel XXV).
4. Stilschwenkung innerhalb der West-Lothringer Kunst in Trier (Kapitel XXVI).

C. Abschluß

Zusammenfassende Geschichte der lothringischen Kunst in Trier (Kapitel XXVII).

Dem einmal feststehenden Sprachgebrauch entsprechend wird in diesem ganzen Zusammenhang unter Lothringen das deutsche Herzogtum *Ober*lothringen verstanden, wie die Verwaltungsreform des großen Bruno es nach Teilung der alten Lotharingia geschaffen hatte. — Während die *nieder*lothringischen Gebiete bekanntlich künstlerisch mit Köln in Verbindung blieben, handelt es sich bei Trier um Verbindung mit dem Gebiete der oberen Mosel und der mittleren und unteren Maas. Wenn wir gelegentlich von der Maaskunst sprechen werden — der Sprachgebrauch tut es in diesem Falle öfters, als es der Klarheit wegen wünschenswert wäre —, so ist selbstverständlich nicht von der Kunst der Lütticher Gegend, sondern von der der oberen Flußstrecken, besonders von dem Maastal bei Verdun, die Rede.

Teil IV, A: Die trierisch-lothringische Bautengruppe: Analyse der Bauwerke

XXI. KAPITEL

DIE LOTHRINGISCHE KUNST DES ZWÖLFTEN JAHRHUNDERTS IN IHREM VERHÄLTNIS ZUR RHEINISCHEN

Durch die Veröffentlichungen von Durand und Reiners, die oben bereits mehrfach angeführt wurden, besitzen wir eine genaue Kenntnis der Kirchen des Vogesendepartements, einer Gruppe besonders wichtiger Kirchen des

mittleren Maasgebiets und einer Reihe durch ganz Lothringen zerstreuter Kirchen, die beide Forscher gelegentlich behandeln. Ganz neuerdings hat R. Kautzsch die Kirche St. Fides in Schlettstadt geschichtlich gewürdigt. Wovon wir aber noch weit entfernt sind, ist eine *Entwicklungsgeschichte* der lothringischen Kunst.

Nichts anderes als eine *Beschreibung* von ihr kann also für jetzt versucht werden, und mangels einer Materialsammlung, die sich auf das ganze Gebiet erstreckte, muß selbst diese lückenhaft bleiben. Immerhin aber genügt sie für unseren Zweck, für die Erkennung und Herausschälung der Werke dieser Art im Trierischen, freilich unter der Voraussetzung, daß diese Beschreibung der Lothringer Kunst beständig auf Gleichheit und Ungleichheit gegenüber der rheinischen Kunst hinweist. Das überhaupt noch nicht in Angriff genommene Material aus der Metzer Gegend können wir dabei nur in dem Maße nennen, wie es nach einer ersten Suche möglich ist.

Besprechen wir zunächst das *Bauliche*, alsdann die *Schmuckformen* der lothringischen Kunst des 12. Jahrhunderts; schließen wir daraus auf das künstlerische Verhältnis der damaligen Westmark des Reiches zum Rhein.

I

Grundrisse

Alle größeren und viele kleinere Bauten sind *dreischiffige Basiliken*; die Halle bleibt unbekannt. Wie im Elsaß, in einzelnen Stiftskirchen des Rheinlandes und besonders im rechtsrheinischen Süddeutschland erscheint im 12. Jahrhundert noch oft der alte aus Italien gekommene Typus einer Dreiheit von Apsiden, die genau den drei Längsschiffen entsprechen. Er scheint besonders im Metzer Gebiet vertreten gewesen zu sein, wo wir fünf Beispiele teils noch in Wirklichkeit, teils in Abbildungen besitzen. Ganz im Süden des Herzogtums tritt er noch gegen 1160 an der recht stattlichen Notre-Dame von St. Dié auf[1]

Unter den Querschiffbasiliken ist die einfachste Form einer einzigen, ohne Chor ans Querschiff anstoßenden Apsis in keinem Falle mehr mit Sicherheit nachzuweisen.[2] Dagegen werden wir einschiffige Anlagen in dieser alten Art noch zu nennen haben. — Große Vorliebe aber genießt die in Deutschland, Westfrankreich und ganz Italien ebenfalls weit verbreitete Art, nach der an die Ostwand des Querschiffs eine Haupt- und zwei Nebenapsiden gelegt werden.[3] So war schon zu Beginn des 10. Jahrhunderts der Dom zu Metz und die ebenfalls zerstörte Abteikirche St. Simplicius in Metz errichtet worden, und als vereinzelter Rest aus demselben Jahrhundert ist uns die kleine Kirche von Olley (Mos) in dieser Form erhalten geblieben. Das 12. Jahrhundert aber hat uns Kirchen dieses Grundrisses in Champ-le-duc,

Relanges und Vomécourt-sur-Madon hinterlassen, und durch die Stiftskirche von St. Fides in Schlettstadt hat es kurz vor 1160, vielleicht auch noch später, den Typus nach der anderen Seite der Vogesen getragen. Die einzige Kirche mit doppeltem Querschiff ist der Dom von Verdun, dessen östliches Querschiff, wie wir schon erwähnten, kurz vor 1140 grundgelegt wurde.

Turm über dem Querschiff

Einschiffige Anlagen mit Querschiff haben sich anscheinend nicht erhalten. Ganz häufig aber waren *einschiffige Kirchen mit Turm über dem Ostchor*, das selbst entweder mit Apsis oder flach geschlossen ist. Nur sieben dieser kleinen Bauten sind unberührt auf uns gekommen.[4] Von über dreißig anderen aber besitzen wir noch die Türme mit der Apsis oder doch den Turm, nachdem das Langhaus im Laufe der Zeit durch einen größeren Bau ersetzt ist.[5] Fast alle diese kleinen Gotteshäuser gehören dem 12. Jahrhundert an, und bei der überraschend großen Anzahl liegt der Gedanke nahe, sie als lothringische Eigenart oder als Bindeglied Lothringens mit der Champagne anzusehen. — Doch prüfen wir einmal ihr Vorkommen im *Rheinland*. Die bei Trier gelegenen Ostchortürme von Langsur, Metzdorf, Wintersdorf, Minden, Badem und Messerich liegen allerdings noch im lothringischen Einflußbereich.[6] Aber auch das weitere Rheinland hat solche Bauten. Bekannt sind Heddesheim (Kreis Kreuznach), Hennweiler (Kreis Kreuznach), der sehr schöne kleine Chorturm mit Apsis in Kesseling (Kreis Adenau), der ebenfalls recht malerische Turm der alten Kirche von Oberhammerstein (Kreis Neuwied), Ober- und Niederdollendorf, Küdinghofen, Rüngsdorf und Oberkassel.[7] Diese doch über einen großen Teil des Rheinlandes verstreuten Bauten reichen fast alle noch ins 13. Jahrhundert hinein. Zieht man nun noch in Betracht, daß im Rheinland infolge der eifrigen Bautätigkeit der barocken Zeit und des 19. Jahrhunderts die alten Kirchen bei weitem nicht in so großer Zahl übrig geblieben sind, wie im Vogesenbezirk, so wird klar, daß Nieder- und Mittelrhein den Ostturm bei einfacher, einschiffiger Kirche eben so oft angewendet haben, wie Oberlothringen es tat. Sogar Gegenden des inneren Deutschland nehmen an dieser Vorliebe teil: Chortürme bilden in der romanischen Kunst Nordschwabens die Regel.[8]

Westtürme

Von *Westtürmen* ergeben sich aus Reiners, Durand und Kraus eine Menge von Beispielen. Auch an zweitürmigen Westfronten fehlt es nicht. Bekannt ist von ihnen die Front von St. Fides, fast vergessen jedoch die überaus reiche Anlage der mächtigen Abteikirche von St. Vanne in Verdun, die in gleicher Höhe mit dem Dom auf dem langgestreckten Hügel lag, dem Verdun sein Entstehen und seine Bedeutung verdankt. Von dem ganzen großartigen Bau, der fast gleichzeitig mit dem Dom und in demselben Stil wie dieser heranwuchs, ist nur mehr der Nordwestturm erhalten.[9] Es sei erwähnt, daß

der um 1000 entstandene Metzer Dom und der Dom in Toul, der ganz am Ende des 11. Jahrhunderts begründet wurde, sich mit einem einzigen Westturm begnügten.[10]

Ostgruppierungen

So sehen wir also nur am Verduner Dom, der von steiler Höhe weithin das Maastal beherrscht, eine reichere Gruppierung des Baukörpers: zwei West- und zwei Osttürme. Mit Unrecht aber würde man hieraus den Schluß ziehen, die Wirkungen einer *malerischen Turmgruppe*, die das Rheinland so liebt, habe Lothringen nicht empfunden. Abgesehen von Verdun besitzt auch die Kirche von Mont-devant-Sassey (etwa 1145) zwei Chorflankiertürme. Und bei dem Umfang und der Pracht, in der nach den erhaltenen Resten die Abteikirche St. Vanne neben dem Dom von Verdun erbaut wurde, möchte ich annehmen, daß sie nicht nur die erwiesenen zwei Westtürme, sondern auch die Zweizahl der Osttürme mit dem Dom gemeinsam gehabt habe. In derselben Art hatte schon Bischof Phibo die soeben erwähnte Kathedrale von Toul gestaltet. Ihrem Beispiele folgte kurz darauf die ebenfalls nur mehr aus geschichtlichen Nachrichten bekannte Abteikirche St. Mansuetus. Und über die Kirche der Abtei Moyenmoutier sagt uns eine Abbildung, daß sie zwei erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts erbaute Chorflankiertürme besaß.[11] Diese beiden Abteien liegen in der Diözese Toul. Im Touler und im Verduner Gebiet, ganz im Süden der Kirchenprovinz und in ihrer Mitte, haben wir also eben solche malerischen Ostschlüsse, wie sie uns von Trier und vom Rhein her schon bekannt sind.

Apsiden

Eine *Differenz gegen das Rheinland* bilden unbestreitbar die polygonen Apsiden, die in Lothringen von etwa 1135 an, und zwar mit Strebepfeilern versehen, vorkamen. Es scheint aber, als sei *ihre Bedeutung* für die Charakteristik der Lothringer Kunst zumeist *übertrieben* worden: ich möchte in ihnen nur eine ganz ausnahmsweise vorkommende Erscheinung sehen. Die vielen erhaltenen Apsiden nämlich, sei es an kleinen Dorfkirchen, sei es an großen dreischiffigen Anlagen, sind nämlich rund. Nur zwei Kirchen, der Dom in Verdun und die Kirche von Mont-devant-Sassey, schließen ihre Apsis in fünf Seiten des Zehnecks. Durch ihre frühe Entstehung, kurz nach 1135, und durch ihren Rang waren sie geeignet, auf die Bauweise ihrer Umgebung mustergebend einzuwirken. Und trotzdem erbaut Lothringen überall, und auch unmittelbar bei Verdun, unter den zahlreichen Apsiden, die bis zum Ende des Jahrhunderts entstehen, *keine einzige* polygone mehr. Ebensowenig weiß es bis zum Anfang der Gotik noch etwas von Strebepfeilern. Jene polygonen Grundrisse werden also als Fremdkörper, als *Einschiebsel ins Lothringische*, empfunden: sie berechtigen nicht, an ein allgemeines Vordringen Lothringens gegenüber dem Rheinland in der Apsidenfrage zu glauben.

Allseitig wird zugegeben, daß Lothringen im 11. Jahrhundert seinen Zusammenhang mit dem übrigen Deutschen Reich nicht verloren hat. Unsere Übersicht über die *Grundrisse* muß mit dem Satze schließen, daß es *auch im 12. Jahrhundert,* was diese grundlegende Frage alles Bauens angeht, in den deutschen Bahnen geblieben ist. Das vollkommene Fehlen von Chorumgängen und von ausstrahlenden Kapellen, die im benachbarten Frankreich beliebt sind, mag als letzter Beweis hierfür beigefügt sein.

In der Frage der *Eindeckung des Kirchenraumes* ist Lothringen, wo sich kein einziges Tonnengewölbe findet, von dem Nachbarlande im Süden und Südosten, Burgund, unabhängig geblieben. Auch gegenüber dem Einfluß der westlich benachbarten Champagne, die von etwa 1100 an in schnellem Entschluß die Wölbung annahm, blieb es selbständig. Vielleicht mag die eine oder andere Kirche, wie etwa Olley, schon in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts gewölbt worden sein; und auch unter den im Metzer Lande so zahlreich untergegangenen Bauten dieser Zeit ist sicher der eine oder andere gewölbt gewesen. Aber es gibt doch zu denken, daß man noch gegen 1140, als man mit größter Pracht den Dom von Verdun erneuerte, es bei der alten Flachdecke beließ. Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kommt die Gewölbedecke zum Siege.

Von wann ab dies geschieht, und erst recht, zu welcher Zeit die Rippe aufgenommen wird, läßt sich mangels genauer Datierungen jetzt noch nicht feststellen; es ist aber sicher bald nach 1150 geschehen.[12]

Wir können also nur abschließen: In der *ersten* Hälfte des Jahrhunderts teilt Lothringen *mit dem Rheinlande* die Zurückhaltung gegenüber dem Gewölbe; in der zweiten Hälfte aber folgt es durch frühere Annahme der Rippenwölbung mehr Frankreich als Deutschland.

Raumformung

Was die Gesetze der *Raumformung* angeht, so ist in der Literatur mit recht starkem Nachdrucke auf eine größere Schlankheit des lothringischen Raumes gegenüber dem rheinischen hingewiesen worden. In den Durchschnitten lothringischer Kirchen findet diese Ansicht jedoch kaum eine Bestätigung. Der Dom von Verdun hat einen Querschnitt von 1:1,4, Champ-le-duc einen solchen von 1:1,22, Notre-Dame von St. Dié hat 1:1,30, Vomécourt 1:1,40, St. Marie aux bois 1:1,25, Mont-devant-Sassey 1:1,30.[13] Das sind Höhenverhältnisse, die denen des Rheinlandes viel näher stehen als denen der schlankräumigen Kirchen Burgunds.[14] — Als Beweis für eine besondere Schlankheit der lothringischen Raumproportionen pflegt die Kirche von Olley zu dienen, die in der Tat die abnorm große Höhe von 1:3 besitzt.[14a] Aber sie bildet unter den fast hundert romanischen Kirchen in Gesamtlothringen einen einzig dastehenden Ausnahmefall. Ebensowenig beweiskräftig ist es, wenn zu dem-

selben Zwecke die Matthiaskirche erwähnt wird. Hier bewirken allerdings fürs Auge die später hinzugefügten Wandbänder der Spätgotik eine optische Täuschung, durch die die Kirche schlanker erscheint, als sie wirklich ist. Ihre tatsächlichen Höheproportionen jedoch sind, wie wir oben zeigten, durchaus den rheinischen entsprechend.

Lothr. Türme

Vom rein baulichen Gesichtspunkte aus fällt es also recht schwer, einen Gegensatz zwischen Lothringen und seinem östlichen Nachbarlande zu finden. Je mehr wir uns aber der *Ornamentik* nähern, um so stärker wechselt der Eindruck. — Fast durchweg, und zwar im Rheinland am folgerichtigsten, werden die deutschen *Türme* des zwölften Jahrhunderts mit einem System von Blendarkaden bedeckt, das sich in stetiger Entwicklung, immer reicher werdend, von Stockwerk zu Stockwerk aufbaut. Nirgends aber durchbricht es die Mauer; es ist eher Zeichnung auf einen Körper, als Einhöhlung in ihn. Auch die Fenster schneiden glatt in die Ebene der Mauer ein. — In Lothringen aber bleiben die Türme ohne jeden Schmuck und ohne Gliederung bis zu ihrer Lösung vom Dach. Wäre nicht das Eingangsportal, so müßte man sie für einen viereckigen Bergfried halten. Das obere Stockwerk jedoch, das Fenstergeschoß, holt alles nach, was die unteren versäumen mußten. Wir sehen Doppelfenster, umrahmt von vortretenden Säulen und mehrfachen Bogen, zwischen ihnen mehrfach gegliederte Pfeiler. Ornamentfriese betonen die Stockwerksgliederung und umziehen die Bogen. So geben also zwei oder doch ein Stockwerk sich nicht mehr als Mauerfläche, sondern als plastisch gegliederte Körper. Vom rheinischen Standpunkte aus gemessen werden diese Türme daher oft genug in den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts verlegt: Lothringen, das Türme wie Battigny, Cheffonds Vollecomte, Autreville[15] und, wie wir sahen, St. Matthias schon sofort nach 1150 errichtet, geht hierin mit Frankreich. Hier in Frankreich baut ja schon die erste Hälfte des Jahrhunderts Türme oder Schauseiten in ähnlichem Grade der Mauerauflösung. Die Schauseite von Vézélay entsteht spätestens in den zwanziger Jahren, der Turm von Notre-Dame in Chalons sur Marne gegen 1150.

Lothr. Wandgliederung

Auch in der *Wandgliederung der Apsiden* zeigt sich diese lothringische Abkehr von Deutschland. Die rheinische Apsidengliederung ist ihrem Wesen nach eine horizontale, und die Säulen und Blendbögen in ihr wirken nur in Unterordnung unter diese wagerechten Stockwerkszonen. Den Systemen von Speyer, Bonn und Laach stehen aber solche wie Mont-devant-Sassey, Vicherey, Rolleinville, Relanges, Gezoncourt, Blanzey und Champ-le-Duc[16] in innerlichem Gegensatz der Auffassung gegenüber. Hier bleibt die Apsis ein ungeteiltes Ganze; über ihre Fläche legt sich ein mehr oder minder reiches Bogensystem, das ohne wagerechte Gliederung vom niedrigen Sockel bis zum Dach-

fries aufsteigt. Auch im Innern der lothringischen Apsiden sind die Fenster in Arkaden eingebettet; diese steigen bis zu einem ornamentierten Band empor, das sich im Ansatz der Halbkuppel wagerecht hinzieht. — Im Inneren und im Äußeren tritt statt solcher Arkaden manchmal eine noch weniger architektonisch gefühlte, gradwinklige Gliederung auf: vom Sockel bis zum Dachfries ziehen sich vorgelegte, mannigfach aufgelöste Säulen über die Mauer.

Scharf ist auch der Gegensatz zwischen rheinischer und lothringischer Art, die *Langhausmauern* aufzulösen und zu zieren. Sie beruht im Rheinlande auf dem Grundsatz, die Mauern durch gerahmte Felder in Rechtecke zu zerlegen, ihre Mittel sind bekanntlich Lisene und Bogenfries, und damit arbeitet sie im Elsaß in ritterlicher Pracht, weiter abwärts in schlichter bürgerlicher Art. Lothringen hatte den Bogenfries im 11. Jahrhundert geliebt. In der Periode aber, die uns beschäftigt, hat es ihn rücksichtslos beiseite gesetzt. Die lothringische Lisene war im 11. Jahrhundert häufig, und so stark, daß man sie als Strebepfeiler anzusprechen versucht ist;[17] im 12. aber verschwindet sie fast ganz; niemals aber kommt sie in der glatten, fast gar nicht aus der Wand vorspringenden rheinischen Form vor.

II

Wir sind nunmehr zu der *Bauornamentik im eigentlichen Sinne* gelangt, und damit zu dem Punkte, in dem die lothringische Kunst von der rheinischen und der des Elsaß am weitesten absteht.

Verschiedenheiten in der Schmuckweise bedeuten ja nichts für die Erkenntnis des Raumgefühls und des Körperempfindens einer Schule. Unter gewissen Bedingungen aber können sie zum Symptom eines die Schule beherrschenden Einflusses werden. Und in unserem Falle liegen diese Bedingungen vor. Denn nicht etwa in dem einen oder anderen Schmuckmotiv äußert sich der rheinisch-lothringische Gegensatz, sondern fast im gesamten *Vorrat der zierenden Mittel*. Er betrifft des weiteren nicht nur diese Mittel selbst, sondern auch die *Objekte der schmückenden Tätigkeit*. Er zeigt sich endlich in einer Verschiedenheit des *Lebensgefühls*, das aus dem einzelnen Schmuckstück spricht. Und gerade in letzterer Hinsicht muß, wie mir scheint, eine Bauplastik recht eindringlich betrachtet werden. Denn bei reicher Ausarbeitung sind Kapitäle und Konsolen und Eckblätter ja mehr als bloße Bauteile, sie sind auch Kunstwerke für sich, Erzeugnisse der Plastik. Wie das gravitätische Stuckwerk des Frühbarock und wie die leichtbeschwingten Ranken des Rokoko, so sind also auch Blätterkapitäle, Eckblätter und figurale Konsolen der Romanik Zeugen für ein ganz bestimmtes seelisches Empfinden.

Besprechen wir also die lothringische Ornamentik nach diesen drei Gesichtspunkten. Nach ihren Mitteln, nach ihren Objekten, nach ihrem Lebensgefühl.

Lothr. Schmuckmittel

Wie wir bereits erwähnten, hat in Lothringen der *Konsolenfries* den Bogenfries fast ganz verdrängt.[18] Diese Konsolen nun haben nicht immer die uns geläufige Form der Balken- oder Sparrenköpfe, in der sie als das erscheinen, was sie ihrer Natur nach sind, nämlich als tragende Teile. Sie geben sich in Lothringen vielmehr oft als nur getragene; sie sind Platten, die aus einem Fries heraus wie stalaktitenartige Gebilde herabhängen. Deutsch oder gar spezifisch rheinisch sind diese „Hängekonsolen" nicht, wohl aber durchaus französisch.[19]

Kommen wir weiter zu den *sonstigen Friesen*. Der Schachbrettfries und der Röllchenfries gehören Frankreich ebensowohl wie Deutschland an. Aber Friese aus großen, mehrblättrigen Blüten, die man am besten als Margueriten bezeichnet, sind in Deutschland um 1140 ungekannt; nur Reihen vierblättriger, kleiner Blüten treten manchmal bei uns als kaum ins Auge fallende Ziermittel auf.[20] Frankreich aber benützt gern diese großen festlichen Blumenkränze. — Auch Pflanzenblätter treten in Lothringen gern zu friesartigen Reihungen zusammen, und besonders häufig tut es ein breites, oben zugespitztes Blatt, das die größte Ähnlichkeit mit der oberen Hälfte des Lorbeerblattes hat. Aus Frankreich wüßte ich sein Herkommen nicht zu belegen; in die deutsche Schmuckwelt des 12. Jahrhunderts gehört es vermöge seiner Naturalistik aber noch weniger. Ebenso undeutsch, aber in Frankreich wenigstens nicht fremd,[21] ist ein von Reiners mit Recht als Charakteristikum der Lothringer Kunst bezeichnetes Friesmotiv. Es gleicht der Rüsche, die man um 1600 als Halskragen trug, und den Wellenlinien, mit denen die romanische Handschriftenmalerei die Wolken meint. Rüsche nennt daher Reiners es, Wolkenband Rudolf Kautzsch.[22] — Vielleicht hängt mit diesem Band der Fries zusammen, den Kautzsch mit glücklicher Erfindung als Omegafries bezeichnet hat. Seine Einzelelemente sind oft nur die einfachen Linien eines großen Omega. Oft aber wird der Eindruck erweckt, als habe der Schreiber sein Omega mit einer doppelten oder dreifachen Feder geschrieben. Und endlich wird das Omega zu einem plastischen, schwellenden Körper; man hat die Empfindung, irgendein Stück irgendeines fleischigen Pflanzenstengels sei in Omegaform gebogen und geknetet. Auch hierfür hat Deutschland kein Beispiel und keinen Keim. In Frankreich finden sich wenigstens die Urformen.

Der wichtigste Punkt der Schmucktätigkeit ist die *Säule*. Die Basen der lothringischen Säulen zu beschreiben, ist noch unmöglich, da trotz der von Reiners uns geschenkten Veröffentlichung gerade hierin eine auch nur eini-

germaßen genügende Kenntnis fehlt. Gut aber sind wir über die Kapitäle unterrichtet, wieder freilich mit der Einschränkung, daß eine entwicklungsgeschichtliche Ordnung derselben vorerst nur in ganz allgemeinen Umrissen erscheint. — Bei Beschreibung von *Kapitälen* sind wir nun gewohnt, jedes Stück nach einem besonders bezeichnenden Bestandteil zu nennen, von dem Kapitäl mit den Farnblättern, von dem mit den breiten fleischigen Blättern usw. zu sprechen. Aber in Lothringen treten doch recht oft innerlich verschiedene Bestandteile zu einem einzigen Kapitäl zusammen: man tut also besser, die zur Kapitälbildung überhaupt verwendeten Mittel zu nennen. Sie sind teils Abkömmlinge des Akanthus, teils Nachbildungen der Natur. Da ist ein langes, tief eingelapptes Blatt, dem der Kresse am ähnlichsten, das sich seinem ganzen oberen Rand nach krampfhaft nach außen umbiegt. Ferner ein langes, tief eingeschnittenes Blatt mit starker Mittelrippe. Ein Blatt gekräuselten Kohles, das entweder erst halb entfaltet ist oder sich der Mittelrippe entlang seiner ganzen Ausdehnung nach zusammenlegt. Blätter, die mit ihrem Mittelpunkt auf dem Stengel aufsitzen, vielfach gebogen und gerillt, so daß sie den Eindruck einer Blüte machen. Richtige fünf- oder siebenblättrige Blüten, wie die des Ehrenpreis, steifstehende, breit lanzettliche Blätter, dem Lorbeer ähnlich. Ganz große, fleischige Blätter, schwer, mit glattem Rand, die ohne Stengel in breiter Fläche aus dem Halsring aufsteigen und oben sich umbiegen. Ganze, oval-lanzettliche Blätter, die schlanken Wegerichblättern ähneln. In diese ganze Flora werden sehr oft Fruchtknollen eingesetzt, die mit Maiskolben eine ganz große Ähnlichkeit haben, nur daß ihre Einzelfrüchte nicht gereiht sind, sondern sich wie die Beeren der Traube ungeordnet aneinander drängen. Auch Schlangen, Drachen und menschliche Gestalten fehlen nicht. Bemerken wir noch, daß an den Blattstengeln lothringischer Kapitäle kurz nach 1139 bereits die Diamantierung auftritt, die fürs Rheinland doch als Kennzeichen der Zeit um 1200 gilt.

Sehr im Gegensatz zu dem lebendig-schwellenden Wesen dieser meist vegetabilischen Bestandteile stehen Bänder und Riemen, die man über einen Steinkern mehr oder weniger symmetrisch ausgespannt hat. Sie sind oft mit gereihten Bohrlöchern oder mit Buckeln verziert.

Mag es auch schwer sein, die *Herkunft* dieser reichen Fülle von Zierformen zu bestimmen: sicher ist aber, daß sie nicht oberrheinisch und nicht mittelrheinisch sind. Oberrheinisch nicht: die gründliche Sonderung der elsässischen Schmuckformen, die wir Kautzsch verdanken,[23] hat ergeben, daß mit St. Fides in Schlettstadt, diesem Einwanderer aus Lothringen ins Elsaß, eine ganz neue Schmuckwelt ins Land gebracht wird. Ebensowenig rheinisch im gewöhnlichen Sinne des Wortes: von einem lothringischen Einsprengsel ins Ko-

blenzer Gebiet kann Dehio, dem zum großen Schaden für die Forschung die lothringische Kunst weniger bekannt geworden ist, nur urteilen: „Dieser Bauteil ist dadurch interessant, daß er eine von der Schule des Rheintales unabhängige Bauweise kennen lehrt.“[24] — Neben all diesen uns fremden Formen kommt aber auch das Würfelkapitäl vor, und wie im Rheinland sind seine Schilder bald glatt, bald umrandet, teils mit Palmette und ähnlichen Mustern in kerbschnittartiger Eintiefung gefüllt.

Lothr. Schmuckfülle

Zur Kennzeichnung der lothringischen Zierart und zu ihrer Sonderung von der des östlichen Nachbarlandes wollten wir zweitens von den *Objekten* dieser schmückenden Tätigkeit sprechen, die Frage also beantworten, welche Teile des Baues mit den soeben aufgeführten Mitteln geschmückt werden. Betreffs der Kapitäle müssen wir dabei feststellen, daß verzierte Kapitäle häufiger als in der rheinischen Kunst des 12. Jahrhunderts vorkommen, ja, daß der Prozentsatz der unverzierten Kapitäle in der Mitte des Jahrhunderts, soweit eine Schätzung möglich ist, auf lothringischem Boden in der Mitte des Jahrhunderts ebenso gering ist, wie auf rheinischem erst um 1200. Jedoch sei auf die eigentümliche, für die Entwicklungsgeschichte nicht unwichtige Tatsache hingewiesen, daß in der zweiten Jahrhunderthälfte bei großen Kirchen verhältnismäßig mehr glattflächige Würfelkapitäle vorkommen, als noch ein Jahrzehnt vorher. Lehrreich ist ein Vergleich der beiden Kirchen in St.-Dié, die nach 1160 begründet wurden, mit dem vor 1140 entstandenen Chor des Verduner Doms. Eine Sonderung Lothringens in künstlerische Gruppen, wird auch hier einen ihrer Hebel ansetzen.

Doch die Freude des Lothringers am Schmuck erstreckt sich auch auf solche Bauteile, die nach rheinischen Grundsätzen in rein architektonischer Form zu bleiben hätten. In Lothringen sehen wir schon von 1140 ab die Blendbögen, die das Äußere der Apsiden bedecken, sowie oft den Wulst an *Portalen* mit Bandwerk oder mit Blumen überzogen. Fensterbogen werden in Zickzacklinien aufgelöst. Und vor allem: der Eingangsbogen zur Apsis oder zum Chor, der im Rheinland in ernster, monumentaler Würde seinen Dienst vor dem Heiligtum tut, bekommt in den lothringischen Kirchen recht oft den heiteren Schmuck einer Omega- oder einer Margueritenreihe.[25] — Zu erwarten ist daraufhin auch eine dem Rheinland fremde und weit vorauseilende dekorative Ausstattung der Archivolten des Säulenportals. Sie erscheint bereits im dritten Jahrzehnt. In den dreißiger Jahren schon müssen entstanden sein die Porte St.-Jean und die Porte du lion am Verduner Dom.[26] Jene löst die das Tympanon umgebenden Bogenläufe in ein System von Kehlen und Wülsten auf, und jeden der letzteren wieder in zwei parallellaufende Streifen pflanzlicher und geometrischer Zierstücke. Die Porte du lion geht noch weiter: sie

wahrt nicht mehr den ruhigen Fluß der Zierlinien, sondern gibt den Bogenläufen ein lebendiges Auf- und Abschwellen. An die Domportale reihen sich, freilich ohne daß wir sie genauer datieren könnten, Portale desselben Charakters in fast regelmäßiger Wiederkehr selbst an kleinen Kirchen.[27] Daß die nur abgetreppte Portallaibung fast vollständig fehlt, daß vielmehr das Säulenportal die Regel ist, braucht unter solchen Umständen nicht eigens ausgeführt zu werden.

Sogar die *Giebellinien* werden von der Schmucklust nicht unberührt gelassen, und bezeichnenderweise finden sich vom Südzipfel unseres Gebietes bis weit in den Nordosten hinein Fälle dieser Art. Durch Bogen sind die Giebellinien aufgelockert in Coussey (Vosg.) und in Lorry-Mardigny bei Metz; in langen Windungen kriechen steinerne Schlangen an der Dachlinie der Giebel von Morlingen hinan.[28]

Oft genug ließen uns die bis jetzt angeführten Schmuckobjekte ein *Überwiegen des ornamentalen Gefühls über das konstruktiv-architektonische Empfinden* ahnen. Vollends zur Sicherheit gelangt diese Ansicht bei einer letzten Gruppe geschmückter Glieder. Es sind solche, die nach rheinischen Grundsätzen als tragende, lastbeschwerte Stellen des Baukörpers nichts zu zeigen hätten als die schmucklose Stärke. Gewölberippen nämlich setzen auf dem Kämpfer nicht in voller runder Fläche auf; es sitzt vielmehr auf diesem zunächst ein umgekehrtes Würfelkapitäl.[29] Der Eindruck kommt also zustande, als sei die Rippe nichts anderes als eine spielerisch zum Halbkreis gebogene Säule. Damit stimmt es weiter, daß die Rippenansätze recht oft mit einem Blumenkranz umgürtet, ihres Ernstes beraubt, munter und froh maskiert sind.

In diesen Gedankengang sei endlich die Eigenart des lothringischen *Rippenansatzes* eingegliedert, die dem Schema unserer Einteilung nach bei der Erörterung der Architektur zu erwähnen gewesen wäre. Beim Herabsteigen zu ihrem Ansatzpunkte verdünnen sich die Rippen so sehr, daß sie schließlich auf einen Punkt zusammenschrumpfen. Tütenform nennt Kautzsch diese Bildung. Beispiele von ihr haben wir im vorhergehenden Alinea sattsam aufgeführt; hinzugefügt sei aber, daß auch diese Art des Ansatzes nicht etwa Eigenart einer bestimmten Einzelgruppe innerhalb unseres Gesamtgebietes ist, sondern sich von Toul bis über Metz hinaus nachweisen läßt. Ihr ästhetischer Wert wird verschieden beurteilt werden; daß sie aber eine Zurückdrängung konstruktiver Gegebenheiten zugunsten eines Augeneffektes ist, unterliegt keinem Zweifel.

An dritter Stelle wollten wir von dem *künsterischen Empfinden* sprechen, in dem die nunmehr ihren äußeren Formen nach geschilderte Plastik geschaffen ist. Gerade in solchen Dingen ist der Weg des Vergleichs der

Lothr. Schmuckgeist

sicherste. Ein beliebiges, skulptiertes Lothringer Kapitäl, neben ein frühgotisches Knospenkapitäl gehalten, ergibt den Eindruck derber Mannhaftigkeit gegenüber jugendlicher Frische. Vergleichen wir, um von hier aus weiter vorzudringen, die derbe Kraft der Lothringer Stücke mit der gleichfalls kräftigen Natur, die durchweg die rheinischen Arbeiten zeigen, so zeigt sich wiederum ein Unterschied. Die Kapitäle von Maria-Laach aus der Mitte des Jahrhunderts, die von Bonn, von irgendeiner Kirche des Rheinlandes, sind mit sehr wenigen Ausnahmen von einer gelassenen Ruhe, sowohl in der Linienführung als in der plastischen Knetung. Ein Kapitäl vom Dome in Verdun oder von Sainte-Marie aux bois wirkt daneben wie ein Strudel neben einem gleichmäßigen Strom. Unregelmäßig die Verteilung der Schattenlöcher, jede einzelne dieser Vertiefungen wieder in sich gezackt und gekrümmt, jede ruhig dahinziehende Fläche vermieden, ein keckes Herausragen einzelner Spitzen oder großer Lappen aus dem Klotz des Ganzen. Aufgeregte Kraft ist Leidenschaft. — Vor keinem einzigen Bau der Maasgegend aus den Jahren 1130 bis gegen 1150 vermochte ich diesem Eindruck mich zu entziehen. Nicht vor der Porte St.-Jean mit ihren hart nebeneinander gesetzten Lichtern und Schatten, noch weniger vor der Porte du lion mit ihren vor Kraft strotzenden fleischigen Bildungen. Am stärksten wurde er vor den Kapitälen der Chöre des Domes. An einzelnen von ihnen verschwindet jede Struktur unter der gehäuften und sich ballenden Fülle des Blattwerkes. „Und es wallet und siedet und brauset und zischt."

Aber ich muß hinzufügen, daß dieser Charakter an anderen Stellen Lothringens weniger klar ausgeprägt ist, und daß, wie mir scheint, von etwa 1160 ab eine vollkommene Spaltung der Bauplastik in dieser Hinsicht eintritt; ein Arm scheint ruhig einherzulaufen, der andere tost in ungehemmter Leidenschaft weiter.

Jedoch dieses zu verfolgen, würde zu einer Entwicklungsgeschichte der Lothringer Bauplastik hinführen, zu einer Aufgabe, die so nebenher nicht gelöst werden kann, und die für das Ziel der gegenwärtigen Arbeit ja auch nicht gelöst zu werden braucht. Ich fühle mich daher verpflichtet, an diesem Punkte die Untersuchung abzubrechen.[30]

III

Verbreitung der Lothr. Kunst

Die in Abschnitt I und II beschriebene Kunst brauchen wir nur mehr *örtlich abzugrenzen*. Der südliche Teil des Herzogtums Lothringen, die alte Diözese *Toul*, geographisch gesprochen das Flußgebiet der obersten Mosel, ist ganz von ihr beherrscht. Durands Buch hat uns über diesen Bereich

alle wünschenswerte Klarheit geschaffen. Im Südosten des Bistums zieht sich das Tal von St.-Dié bis weit zum Vogesenkamm hinauf. Ihm folgend hat sie dann das jenseits liegende Schlettstadt erreicht. Von dort aus breiten sich, wie R. Kautzsch uns zeigte, einzelne lothringische Formen aus, jedoch so, daß sie ins Elsässische aufgesogen werden und ihre Rassereinheit einbüßen.[31]

Ebenso wirkt die lothringische Kunst im Land der mittleren Maas, von deren Quelle bis zu dem westlichsten Punkte ihres Laufes, im wesentlichen also in der Diözese *Verdun*. Das Buch von Reiners hat uns die Hauptvertreter dieser Striche so nahe gebracht, wie es nur möglich ist. Jedoch scheint es mir, als sei die rheinische Kunst gerade hier mehr tätig gewesen zu sein, als es aus der bisherigen Literatur hervorgeht: ein fast rheinischer Bau, wie die ihrem Westteil nach erhaltene große Abteikirche von St.-Mihiel, kann nicht gut ohne Nachfolge geblieben sein, und schon bei erster Durchforschung ihrer Umgebung fand ich an dem in der Bergeinsamkeit bei St.-Mihiel gelegenen Kirchlein von Malaumont einen echten Bogenfries.

Westlich vom Verduner Bistum erstreckt sich, das Moselgebiet und die mittlere Saar umfassend, Bistum und Grafschaft *Metz*. Nur als zögernde Vermutung ist bis jetzt geäußert worden, daß auch hier die Lothringer, und zwar besonders die Verduner Kunst, Fuß gefaßt habe. Es lohnt sich daher die Feststellung, daß tatsächlich das Metzer Gebiet im 12. Jahrhundert ganz und gar der genannten Schule gehört. Zunächst nämlich zeigen die ersten gotischen Bauten in und bei Metz noch zahlreiche Nachklänge lothringischer Schmuckart. So brachte Gorze, die reichste und beste Abtei des Bistums, an der großen gotischen Volkskirche, die es gegen 1200 errichtete, noch die Reihen von Lorbeerblättern an, die wir am Dom von Verdun bemerkten. Die Kirche von Lorry-Mardigny bei Metz zeigt die lothringische Außenaufteilung der Apsis, und an ihren Kapitälen reinrassige Verduner Ornamente. Genau so verhält sich die cluniacensische Prioratskirche Diedersdorf bei Bolchen. Die kleine, köstliche Kirche von Morlingen bei Diedenhofen ist uns oben bereits mehrfach als Prunkstück lothringischer Kunst begegnet.[32] Und endlich hat sich in der Stadt Metz selbst der einzige Profanbau unserer Kunst gerettet, ein prächtiges Stück, das mit großer Deutlichkeit für die Zugehörigkeit der Stadt Metz zum Lothringer Kunstkreis, und zwar zur Gruppe von Verdun, Zeugnis ablegt, ein unter dem Namen Hotel St. Livier bekanntes Patrizierhaus.[33] — Die Großbauten der Stadt aus der Mitte des Jahrhunderts sind allerdings der schrecklichen Herrschaft unter Marschall Guise im Jahre 1552 zum Opfer gefallen. Daß aber auch sie unserem Kunstkreise angehörten, glaube ich aus den angeführten Bauten vom Ende des Jahrhunderts schließen zu dürfen. Zumal, da gerade in Metz die Verbindungen mit dem Maastal sehr enge

waren. Bischof Stephan I. (1120—63) und sein Neffe Theoderich II. (1163 bis 71) waren Söhne von Herzögen von Bar.[34]

Trier? Nicht weit nördlich von Metz stehen wir nunmehr an der Grenze des Bistums und Erzstifts *Trier*. Zu der Untersuchung der lothringischen Kunst in diesem Gebiete, unserer eigentlichen Aufgabe, sind wir auf Grund des hier abschließenden Kapitels befähigt.

XXII. KAPITEL

DIE WERKE DER LOTHRINGISCHEN KUNST IM TRIERISCHEN

Aus Trier und seiner Umgebung werden bereits vier Werke teils bestimmt, teils vermutungsweise als lothringisch bezeichnet. Diese Reihe erweitert sich bei genauer Nachforschung um ungefähr das Dreifache.

Bei Aufstellung dieses Bestandes kommt es für unseren Zweck keineswegs auf monographische Ausführlichkeit und Beschreibung an. Wohl aber müssen wir entscheidenden Wert auf den Nachweis der lothringischen Zugehörigkeit eines jeden Werkes legen und auf einigermaßen genaue Datierung hinarbeiten.

Wir gliedern das Kapitel nach der zeitlichen Reihenfolge der Werke.

1

Das Werk des Langhausmeisters von St. Matthias

Von etwa 1135 ab bis gegen Ende der vierziger Jahre errichtete, wie wir Kap. XX sahen, ein zweiter Meister an der Euchariusbasilika die Schiffe und den unteren rechteckigen Teil des Westbaues. Gleichzeitig mit seinem Werk wuchs der Dom an der Maas empor, aber irgendeine Beziehung zu diesem Hauptwerk der Lothringer Kunst ist zunächst in St. Matthias nicht festzustellen. Hier arbeitet der Architekt von vornherein auf Gewölbe hin, in Verdun beläßt man es bei der Flachdecke. In Trier behält man die steilen, schweren Profile bei, mit denen der Meister des Ostteiles begonnen hatte; nirgends zeigt sich eine Annäherung an das schmiegsame Profil, bestehend aus Platte, gespitztem Plättchen, Wulst, Plättchen und Kehle, das im Ostbau des Maasdomes die unverbrüchliche Regel ist. Mit Rücksicht auf eine abweichende Meinung, die wir oben (Kap. XXI Abschn. I) zur Sprache brachten, sei nochmals festgestellt, daß die Raumformungsgesetze von St. Matthias nichts vom Rheinischen Abweichendes haben.

Doch mit einem Schlage ändert sich dies, sobald der Meister daran geht, den Dachfries des Hauptschiffs, und zwar schon in dessen erster Bauperiode, also gegen 1140, zu legen. Wenn auch der Fries der Südseite nicht restlos aus der in Verdun vertretenen Formenwelt zu erklären ist, so kann doch der nördliche nicht anders denn als Abkömmling oder doch als naher Verwandter der westlichen Richtung erklärt werden.

Sehr ins Gewicht fällt nun, daß dieser Fries mit der Gliederung der Mauer, die er krönt, keine Verbindung eingeht: der wortkargen Einfachheit der Mauern widerstrebt sein unruhiger Reichtum, und nicht im geringsten nimmt seine Einteilung Rücksicht auf die klar und laut durch die Lisenen ausgesprochene Disposition, die der Architekt der Hochwand gegeben hatte.

Dieser Dachfries der Nordseite ist eine Zutat aus fremdem Geiste, in einen anders gedachten und bereits ausgeführten Plan nachträglich eingefügt, vielleicht sogar nach Entfernung eines bereits angebrachten Bogenfrieses. Vielleicht also dem bisherigen Bau erst aufgezwungen vom dritten Meister, um 1150.

2

Der Ivo-Grabbogen im Dom

An die südliche Innenwand des Trierer Doms ist zwischen dem Eingang zum Kreuzgang und dem zur Sakristei ein prächtiges Arkosolgrab angebaut (Abb. 41, 43—45).

Nach der Inschrift auf der Vorderseite des Sarkophagteiles hat Erzbischof Albero das Denkmal dem in Trier verstorbenen päpstlichen Legaren Ivo errichtet.[1] Ivo starb 1142; ein Jahr konnte vergehen, bis aus Rom die Entscheidung über den Verbleib seines Leichnams eingetroffen war; frühestens auf 1143 ist also der endgültige Entwurf zu seinem Grabmale anzusetzen. Albero war von Jugend auf eifriger Vorkämpfer der päpstlichen Ideen; er bekleidete selbst die Würde eines päpstichen Legaten in Deutschand; am Papste hatte er für seine harten Kämpfe um die Souveränität im Erzstift bekanntlich die beste Stütze. Trotz seiner gleichzeitigen Fehde mit Heinrich von Namur ist es also unmöglich, daß er mit Errichtung eines angemessenen Grabmals für den päpstlichen Gesandten, seinen Gast, gezögert haben sollte.

Das Denkmal kann in keiner Weise als Glied rheinischer Kunst gelten. Schon das Bogengrab als solches dürfte im Rheinland nicht geübt worden sein, da außer dem Trierer Dom keine einzige rheinische Kirche Beispiele des Typus enthält. Im Westen jedoch kennt man ihn sehr wohl.[2] Seine Wurzeln liegen offenbar im antiken Arcosolgrab. Nachahmungen des Arcosolgrabes wurden nun auch im Äußeren von Kirchen zwischen einem Paar

Strebepfeiler eingebaut. Von dieser Form war nur ein Schritt zu der im Ivobogen vertretenen Art: ein rechteckiges Wandfeld mit eingetieftem, von Säulen flankierten Bogen wird an die Wand angelehnt.[3]

Auch die Einzelbehandlung am Trierer Denkmal ist der Kunst des Rheinlandes fremd. Formen von solch schwellender Fülle erreichte sie erst von etwa 1200 an. Und selbst dann arbeitete sie in anderen Zügen, als die unseres Denkmales es sind. Selbst entfernte Ähnlichkeiten mit den Formen an der Rundung des Ivobogens sucht man im rheinischen Formenvorrat vergeblich. Ebenso fehlen ihr diese üppigen, aus dem antiken korinthischen Kapitäl erwachsenen Kapitäle. Auch das fällt ins Gewicht, daß die Stengel der Blätter mit vollkommen ausgebildeten Diamanten besetzt sind.

Der Ivobogen stammt vielmehr unmittelbar vom Verduner Dom. Eine gewisse Berühmtheit genoß im Mittelalter dessen Porte du lion. Sie öffnete sich in der Ostwand des nördlichen Chorflankierturmes; aus ihr heraustretend kam man zunächst auf eine Plattform, auf der das Standbild eines Löwen stand, dem das Portal seinen Namen verdankte.[4] Die Porte du lion galt allgemein als verloren,[5] bis im Weltkrieg durch eine der Granaten, die den Dom trafen, an dieser Stelle ein Hohlraum in der Mauer eröffnet wurde. Bei den Wiederherstellungsarbeiten fand sich hinter einer Vermauerung das alte romanische Portal in ganzer Pracht und wohlerhalten vor. Seine Gewände und Bogenläufe bilden einen Höhepunkt der in Verdun arbeitenden Schule. — Zwei seiner Kapitäle nun sind denen am Ivobogen, die übrigens auch sonst am Verduner Dom ihre Parallelen finden, vollkommen gleich;
Abb. 43, 45 an den Gewänden finden wir die ganz bezeichnenden Gebilde, die, zu neun nebeneinander gereiht, den Bogen des Trierer Denkmals ausmachen. Nicht nur dieselbe eigentümliche Form, sondern auch dieselben gleichen Hebungen und Senkungen, Schwellungen und Einziehungen sind in Trier wie an der Maas. Wir können der Annahme nicht ausweichen, daß beide Denkmäler demselben Bildhauer zu verdanken sind. Die Porte du lion muß ganz nahe an 1140 fertig geworden sein, da die Arbeit in Verdun bekanntlich bald nach 1136 begonnen und 1144 in seinen Ostteilen vollendet war. Unmittelbar von dort aus berief Erzbischof Albero also den Bildhauer für das Prachtgrab an seinen eigenen Dom.

Für das Verhältnis zwischen Trier und der lothringischen Kunst vermittelt das Ivodenkmal noch in anderer Weise Auskünfte. Schon die Porte du lion bedeutet gegenüber der Porte St.-Jean eine Steigerung der Schmuckfreude und der Phantasie. Stellen wir aber nun noch den Ivobogen in die Reihe ein, so ist auch die Porte du lion überboten. Überboten nicht etwa durch höhere Monumentalität, sondern durch Vermehrung der Formen-

fülle, durch Steigerung des Prunkes und des seelischen Pathos. Die Kapitäle am Ivobogen sind üppiger und lebensfrischer. Die Schrägen an ihren Deckplatten tragen Reliefornamente. Die Halsringe der vier Säulen sind mit Reihen von Bohrlöchern besetzt. Die Einzelstücke am Bogen sind am Rand zu blumenartigen Gebilden ausgezackt. Für jedes einzene von diesen wurde eine andere Formung ersonnen. Aus den Tiefen der Ornamente quellen Büsche von Blumen oder Früchten, wiederum jeder in seiner eigenen Form. In drei von ihnen sind sogar figurale Darstellungen eingebettet, ein Vogel, ein Drache, ein menschlicher Kopf.[6] Diese letzteren Darstellungen überraschen durch ihre Naturalistik. Emsig pickt der Vogel an Beeren, köstlich ist der bebärtete Ziegenkopf des Drachen, der um sich schnuppert. Der Menschenkopf ist auffallenderweise individualisiert, starke Falten laufen von der Nase zu den Mundwinkeln. Er trägt weder Kopfbedeckung noch irgendein Abzeichen; was man für eine Mitra halten möchte, ist eine Schattenbildung der Haare; die anscheinenden Mitrabänder sind in Wirklichkeit zwei lange, schmale Hände, mit denen der Mann, aus dem Dunkel des Schattens auftauchend, sich auf den Rand des Ornamentes stützt.

Fassen wir unser Ergebnis zusammen. Das Ivodenkmal ist ein zuverlässig auf 1143 oder 1144 datiertes, reinrassiges Werk der Lothringer Schule; sein Meister kommt vom Dombau in Verdun. Albero selbst ist der Auftraggeber. Das Denkmal steigert die stilistische Eigenart der Maasschule zu einer sonst nie erreichten Höhe.

Vergessen wir über seiner kunstgeschichtlichen Würdigung aber nicht das, was am höchsten steht, seinen künstlerischen Wert. Ich muß gestehen, daß zu mir persönlich von allen Werken an Maas und Mosel der Ivobogen am eindringlichsten gesprochen hat. Er ist gewaltige, aber gezügelte Stärke. Urgewaltig ist die drängende Lebenskraft in den Schwellungen und Riefelungen der Ornamente. In üppiger Fülle quellen aus dunkeln Tiefen Massen von Früchten und Blumen. In den Blättern der Kapitäle steigt und arbeitet der Saft. Alle diese Formen sind nicht aus dem Haushalt der Mutter Natur geliehen, sondern geschaffen von der Göttin Phantasie. Aber doch schaut der Künstler mit scharfem Blick auch ins Naturreich, und mit sicherem Griff holt er daraus den emsig pickenden Vogel, den herumschnuppernden Ziegenkopf und den Menschen. Alles gezeichnet in stets abwechselnder Formengestaltung, mit unfehlbarer Technik herausgemeißelt, daher auch die wirklichkeitsfremden Erzeugnisse der Phantasie mit überzeugender Gewalt wirken.

Vor Kunstwerken solcher Art fühlt man deutlich die Gesinnungseinheit zwischen Spätromanismus und reifem Barock.

Kraft, aber gezügelte Kraft. Denn alle diese Phantastik unterwirft sich dem Gesetz der Linien. Die urgewaltige Stärke der Einzelheiten wird zusammengehalten durch die Kraft der unsichtbaren Umrißlinien. Dadurch wird dem Ganzen Ruhe der Proportionen und durchsichtige Klarheit des Aufbaues gesichert. Der mächtige Kräftestrom fügt sich gerne in ein von unsichtbarer Hand vorgezeichnetes Bett. Er ist sich seiner Stärke bewußt und prunkt mit ihr; sie ist ihm aber nicht Selbstzweck, sondern tritt in den Dienst größerer Ideen anderer Art. Zwischen dem Barock des Mittelalters und dem des 17. Jahrhunderts ist doch ein Seelenunterschied.

Der Ivobogen ist urgewaltige, aber geregelte Stärke. Ein echtes Stück Mittelalter.

3

Der Chorbau von St. Simeon

In einem Erdgeschoßraum der Porta nigra, des bekannten römischen Nordtorbaues von Trier, hatte um 1035 der hl. Simeon für die letzten Jahre seines fahrtenreichen Lebens die Ruhe eines Einsiedlerlebens gefunden. Sein Freund, Erzbischof Poppo, hatte ihm zu Ehren nach seinem Tode gegen 1040 dort ein Kollegiatstift errichtet. Als Kirche des Collegium ad St. Simeonem wurde die Porta nigra eingerichtet.

Das Erdgeschoß des römischen Festungsbaues war bereits im 11. Jahrhundert zu bedeutender Höhe mit Erde verschüttet; bei der Umschaffung des Baues zur Kirche deckte man es ganz mit Erde ein. Die freibleibenden Stockwerke boten bequeme Möglichkeit zu einer Doppelkirche: eine der Mutter Gottes geweihte Kirche, von der Straße aus zugänglich und fürs Volk bestimmt, kam ins untere freibleibende Geschoß; die Kirche für den Stiftsdienst umfaßte das obere römische Geschoß sowie ein weiteres, das man zur basilikalen Aufhöhung über dessen Längsrichtung hin aufbaute. Als Altarräume dienten zunächst die entsprechenden Ostteile der Porta, so daß die beiden Kirchen mit geradem Ostschluß auskommen mußten. Letzteren
Abb. 54 Zustand beseitigte die Spätromanik durch einen Choranbau.[1]

Eine sinnlose Freilegungswut hat bekanntlich von etwa 1804 ab sämtliche Anbauten zur römischen Porta niedergelegt; dieser Chorbau, oder vielmehr nur ein Teil von ihm, ist das einzige, was von der malerischen Pracht der mittelaterlichen Kirchengruppe St. Simeon für uns gerettet worden ist.
Abb. 52. 53 Wie ein Kupferstich Merians vom Jahre 1646 zeigt, und wie sich auch aus der heutigen teilweisen Zerstörung noch genügend erkennen läßt, hatte
Charakteristik der Apsisbau nicht, wie die Kirche, zwei, sondern drei Geschosse. Das unterste, ein fast lichtloser Raum, entsprach der Höhe nach dem damals

zugeschütteten Erdgeschoß der Porta, an dessen gerade Ostwand er sich mit einem Halbkuppelgewölbe anlehnte. — Über ihm lag die Apsis der Volkskirche. Sie bildet zunächst auf 2,8 m eine geradlinige Fortsetzung der Schiffe der Volkskirche, so daß auf die Ostgrenze der Porta, deren Mauer selbstverständlich durchbrochen wurde, ein Rechteck von 6,5 m Breite und 2,8 m Tiefe folgt. An dieses schließt sich ein Polygon aus fünf Seiten des regelmäßigen Zehnecks, das von einer Halbkuppel gedeckt ist. Den Wölbungsansatz betont ein ornamentiertes Band. Die Wand zwischen Band und Fußboden ist in Blendarkaden aufgelöst, als deren Träger in den Polygonecken Pilaster stehen; in den Blendarkaden sitzen die Fenster.

Von dem oberen Stockwerk der Apsis der Stiftskirche ist uns nur mehr ein Stumpf gerettet. Auch sie bildete ein Polygon, das sich vermittels eines rechteckigen Vorchors an die römische Ostwand anlehnte. Die Wand des Polygons springt an ihrer Außenseite gegen die Flucht der unteren Stockwerke um etwa 2 m zurück, so daß Platz für eine Zwerggalerie entsteht. Die Abbildungen des früheren Zustandes zeigen, in wie kluger Weise dieser Zwerggalerie eine Doppelfunktion zugedacht war: sie hat nicht nur die gewohnte Aufgabe eines oberen Abschlusses des Bauwerkes; sie bildet in diesem Falle vielmehr zugleich auch einen Umgang um den Sockel der oberen Apsis und ist fürs Auge deren kräftige Basis. — Wie innere Wandaufteilung und Wölbung in der oberen Apsis gestaltet waren, läßt sich nicht mehr erkennen.

Auch im Äußeren des Chorbaues erscheint der polygone Grundriß, durch sämtliche Stockwerke durchgeführt. Schon hierdurch stilgeschichtlich bedeutsam, erhält der Bau noch größere Wichtigkeit durch breite, schwere Bänder, die an den Ecken der beiden unteren Stockwerke emporsteigen. Diesen Bändern folgend, kragt die Zwerggalerie an den Ecken in viereckigen Vorsprüngen aus. Auch an den Kanten des obersten Stockwerkes erscheinen diese Bänder wieder, um erst am Dachgesims zu endigen. Über die Natur dieser Bänder, die fast als Strebepfeiler wirken, müssen wir weiter unten noch sprechen.

Klar wie die senkrechte Aufteilung, ist auch die Hervorhebung der Stockwerksteilung. Die beiden unteren Zonen scheidet ein kräftiges Ornamentband. Die folgende Horizontale bildet die kräftig schattende Zwerggalerie, unter der ein ganz eigentümlicher Bogenfries herläuft. Als oberstes Dachgesims diente, wie die Abbildungen klar zeigen, eine Konsolenreihe.

Auffallend, ja rätselhaft sind *Fensterverteilung und Fensterkonstruktion*. Das untere Stockwerk, doch ein recht großer und recht hoher Raum, hat nur ganz kleine Luken, die noch dazu so hoch sitzen, daß selbst ihre geringe

Lichtzufuhr fast unwirksam wird. Die Apsis der Volkskirche, jetzt allerdings durch breite barocke Öffnungen erleuchtet, hatte ursprünglich in jeder Polygonecke ein Fensterchen von nicht mehr als 0,40 m Breite und 0,70 m Höhe; außerordentlich starke Abschrägungen der inneren Leibungen waren also auch bei diesen Fenstern nötig. Umgekehrt sind nun aber im Äußeren die Blendbogen, die diese Fensterchen umrahmen, gegenüber den eigentlichen Öffnungen unverhältnismäßig groß; sie füllen sogar die ganze Breite einer jeden Polygonseite aus. — Alle diese auffallenden Beobachtungen müssen uns später bei Erklärung des Bauwerkes beschäftigen.

Künstlerisch genommen, ist der Choranbau ein Werk von sehr deutlich fühlbarer persönlicher Eigenart. Sein Charakter ist selbstbewußtes Aussprechen des Sinnes der eigenen Zeit gegenüber dem ehrwürdigen römischen Bau, glückliche Vereinigung von Wehrbau und Gotteshaus, abweisender aristokratischer Sinn, verbunden mit gefälligem Schmuck; eine Stärke, die nicht droht, aber zur Verteidigung bereit ist, ein Reichtum, der üppig zu schmücken versteht, aber nur an der Stelle schmückt, wo es sich ziemt.

Datierung

Uns liegt nunmehr die *zeitliche Bestimmung* des bedeutsamen Bauwerkes ob. Bei dem Fehlen einer jeden ausdrücklichen geschichtlichen Bezeugung war sie von jeher höchst unsicher. Brower-Masen erklären die Apsis für popponisch und legen damit eine bis ins 19. Jahrhundert fortdauernde Überzeugung fest. Chr. W. Schmidt, dem wir auch die besten Aufnahmen des römischen und des mittelalterlichen Gebäudes verdanken, besaß sicheren Blick genug, um sie für jünger zu halten.[2] Durch von Behr wurde ihre Entstehung in die Nähe derjenigen der östlichen Domapsis gerückt, also in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts.[3] Dehio denkt an die Zeit von 1160—80.[4] Reiners hat nicht unrecht, wenn er diese Datierungen als nur vorläufig, als bestritten gelten läßt. Neuerdings wurde eine Entstehung kurz vor 1150 vermutet.[5]

Auf Grund der Stadtmauern

Vielleicht kommt man sicherer zum Ziel, wenn man an die Tatsache denkt, daß die Porta nigra im Zuge der römischen und auch im Zuge der mittelalterlichen *Stadtmauer* liegt und daß die letztere im Jahre 1142 erbaut wurde. Legen wir zunächst die letztere Angabe in ihrer Bedeutung für unsere Frage fest.

Zu Beginn des 12. Jahrhunderts war Trier eine als Ganzes mauerlose Stadt, innerhalb deren einige befestigte Bezirke, besonders die Domstadt, lagen.[6] Die alte römische Ummauerung bestand nur mehr in Resten. Einen neuen Mauergürtel begann Erzbischof Bruno etwa im Jahre 1110; vollenden konnte er aber nur die Südseite. So blieb Trier bis fast in die Mitte des Jahrhunderts. Da, in der Fehde Alberos mit Heinrich von Namur, als der Stadt

ein Überfall drohte, zogen die Bürger in aller Hast eine Mauer auch um die übrigen Seiten der Stadt. Die neue Befestigung folgte nicht überall dem Zuge der römischen, aber an der für uns wichtigen Strecke, der Nordseite, benützte sie, wie ihre noch vorhandenen Reste zeigen, die römischen Fundamente. Die Außenwand der Porta nigra wurde also wieder, was sie unter Rom gewesen war, ein Teil der Stadtumwehrung. — Es waren nun, wie eben erwähnt, sicher manche Stücke der römischen Stadtmauer stehengeblieben; an solchen Stellen brauchte der neue Befestigungsbau nur in einem Erhöhen oder in einem Ausbessern zu bestehen. Für unsere Untersuchung muß aber festgestellt werden, daß an der Stelle, wo jetzt die Simeonapsis steht, die römische Mauer nicht mehr erhalten sein konnte. Denn seitdem die Porta eine Kirche geworden war, konnte die Hauptstraße Triers, die Verkehrsader nach dem Rheine, nicht mehr durch die Toröffnungen der Porta nigra die Stadt verlassen. Sie mußte vielmehr an der Ostseite der Porta vorbei das Freie gewinnen. Noch jetzt geht sie daher aus dem Innern der Stadt her zunächst zwar geradewegs auf die römischen Toröffnungen der Porta nigra zu: aber an der Grenze des früheren Stiftsberings angelangt, macht sie einen Knick nach Nordosten, um an der Ostseite des römischen Baues vorbeizukommen. An der Stelle also, wo im 12. Jahrhundert die Simeonsapsis gebaut wurde, fand man damals sicher keine römische Stadtmauer mehr vor: gerade an dieser Stelle ja ging über ihre Linie hinweg die Heerstraße ins Freie. An dieser Stelle sicher mußte also im Jahre 1142 eine ganz neue Mauer aufgeführt werden, oder vielmehr ein Tor — wenn nicht eben vorher schon der uns beschäftigende Chorbau errichtet worden war.

Die Frage ist nun: finden sich an der Porta nigra und am romanischen Chorbau Spuren, aus denen hervorgeht, daß letztere *schon vor der Stadtmauer*, also vor 1142, schon gebaut war? Oder umgekehrt vielleicht Spuren, die darauf hinweisen, daß der Chorbau *erst nach* der Alberonischen Stadtmauer errichtet wurde?

Das letztere scheint mir der Fall zu sein. — Mit seiner nördlichen Mauer stieß der Chorbau an die Ostmauer des römischen Baues gerade an dem Punkte, wo diese in der Höhe durch eine Tür durchbrochen war; es war die Tür, die aus dem Torbau auf den Wehrgang der römischen Stadtmauer führte. Jetzt wurde diese Wehrgangtür zum Teil durch die anstoßende neue Chormauer verschlossen; zum anderen Teil wurde sie eigens vermauert. Auf Abb. 55 ist die letztere Vermauerung mit einer gestrichelten Linie umrissen; daß sie zugleich mit Erbauung des Chores geschah, ergibt sich aus der Gleichheit des Materials, der Scharrierung, der Schichtung und der Mörteldicke. Übrigens brachte man bei der Vermauerung zugleich auch ein kleines Fenster

an; es ist auf der Abbildung mit einer Wellenlinie eingerahmt. Man tat es, um einem hier im Inneren gelegenen Raum, der bis jetzt durch die Wehrgangtür sein Licht erhalten hatte, auch weiterhin solches zuzuführen. Neuerdings ist, wie die Abbildung zeigt, auch letzteres Fenster zugemauert worden.

Die römische Wehrgangtür wurde also beim Chorbau mit Quaderwerk ausgefüllt. Aber in ihrem *unteren* Teile brauchte sie *nicht damals erst* geschlossen zu werden, denn ihre Schwelle war bereits vorher erhöht worden: über der römischen Schwelle liegt rohes, eilfertiges Mauerwerk, auf ihm ein neuer Schwellenstein, und erst auf letzteren ist die unterste Schicht des spätromanischen Mauerwerks gelegt, von dem wir eben sprachen.

Vor dem Chorbau muß also hier schon eine Mauer angestoßen haben, die höher war als die römische. Der Chor ist also erst nach der mittelalterlichen Mauer, erst nach 1142, begonnen worden.

Daß jene Schwellenerhöhung bestimmt war, den Zugang zur mittelalterlichen Stadtmauer und auf deren Wehrgang zu ermöglichen, ergibt sich aus noch anderen Umständen. Die Erhöhung über die römische Schwelle beträgt genau so viel, wie sich das mittelalterliche Bodenniveau an dieser Stelle des Stadtbezirks über das römische erhöht hatte; ersteres läßt sich durch den Sockel des Chorbaues, letzteres an den vorhandenen Fundamentstümpfen der römischen Mauer abmessen.[7] Die rohe Art, in der die Schwellenerhöhung vorgenommen ist, paßt ganz zu der Eilfertigkeit, mit der die Alberonische Mauer aufgeführt werden mußte.

Die Stadtmauer war also bei Beginn des Chorbaues bereits angelegt. Ihm zu liebe mußte sie im Anschluß an die Ostwand der Porta auf eine gewisse Strecke wieder niedergelegt werden, und auf diese Strecke trat der neue Chor an ihre Stelle.

Wegen des Festungscharakters

Durch diese seine Eigenschaft als Teil der Stadtbefestigung erklären sich seine sonst rätselhaften *Eigentümlichkeiten*. Es sind folgende: Bis zur Höhe von etwa 3 m bestehen seine Mauern aus schweren Blöcken: dann aber beginnen Lagen von Quadern in der bei Kirchenbauten gewöhnlichen Stärke. Aus einem plötzlich eintretenden Wechsel des Baumeisters kann diese Erscheinung nicht erklärt werden: es könnten dann doch die kleineren Quadern nicht überall in genau gleicher Höhenlage beginnen. Aus dem Charakter als Festung, als Teil der Umwehrung, erklärt sich die schwere Quaderung der unteren Zone aber sogar als sehr notwendig.

Bei der Beschreibung des Chorbaues mußten wir es rätselhaft finden, daß das große untere Stockwerk nicht nur nicht zu einer Krypta benützt, sondern sogar für jeden praktischen Gebrauch untauglich gestaltet wurde. Die Luken waren zu klein und saßen zu hoch, als daß sie dem Inneren auch nur einiger-

maßen genügendes Licht zuführen konnten. Das Erdgeschoß eines Wehrturmes aber konnte nicht anders gestaltet werden.

Rätselhaft klein sind auch die Fenster der Apsis der Volkskirche, auffallend auch die ganz steile, für Lichtvermehrung überflüssige Abschrägung, in der ihre Bank nach außen abfällt. Aber sie sollen eben im Notfall als Schießscharten dienen und dabei eine Richtung des Schusses ganz senkrecht nach unten hin, an den Fuß des Gebäudes, ermöglichen. Damit aber im Äußeren wenigstens einigermaßen der kirchenmäßige Eindruck großer Fenster erweckt würde, wurden sie nach außen hin durch Blendarkaden umrahmt, die im Verhältnis zu den Maßen der Fensteröffnungen unerklärlich groß sind.

Unter diesen Fensterchen der Pfarrapsis zieht sich bekanntlich ein Ornamentfries als Stockwerkband hin. Sein Profil ist recht ungewöhnlich: die obere Deckplatte fällt steil nach außen ab, während sie der Regel nach wagerecht zu sein hätte.[8] Nachdem wir aber den Chorbau als Teil der Umwehrung erkannt haben, wissen wir, daß der Fries sich möglichst flach an die Mauer anlehnen mußte, damit nicht am Fuß des Chores ein toter, gegen Beschießung von oben her geschützter Winkel entstehe. Abb. 52 und 55

Nun wird auch klar, aus welchem Grunde an den Stellen, wo über dem Fries die Fenster der Pfarrapsis sitzen, das Ornamentband so geführt ist, daß seine Deckplatte eine nach unten und außen führende Fortsetzung jener abnorm steilen Abschrägung der Fensterbank ist: es dient diese lange, ungebrochen abwärts führende Fläche der Sicherheit des Schusses und dem Abwerfen von Steinen. — Zinnenartig steigt das Ornamentband auf und ab: der Gedanke regt sich, zu dieser seltenen, aber schönen Führung habe den Architekten die Erinnerung an die Zinnen einer Stadtmauer geführt.

Im Simeoner Chorbau darf man also einen romanischen Vorgänger für St. Wolfgang in Rothenburg begrüßen, jenes spätgotische Gotteshaus, das neben dem Klingentor der Tauberstadt in die Stadtmauer eingebaut ist, und aus seinem Doppeldienst als Kirche und als Teil der Festung seine Eigenarten erhalten hat.

Freilich muß noch überlegt werden, ob nicht eben dieser unbestreitbare Doppelcharakter von St. Simeon, als Festungsturm und als Heiligtum, eher ein Beweis dafür sei, daß der Chor vor der Stadtmauer entstanden, daß er in dieser Form aus dem Grunde aufgeführt sei, um bei der Mauerlosigkeit der Stadt einigermaßen Schutz zu bieten. Aber wäre das der Fall: wie viel befestigte Chöre müßte es dann geben, in der Stadt und vor allem auf dem Lande, in unseren kleinen Städtchen, in Trier selbst? — — —

Machen wir nun zur genauen Datierung des fürs trierische Gebiet so wich-

tigen Baues eine Probe. Wurde die Simeonsapsis nach der Stadtmauer aufgeführt, so mußte von ihr aus nach Osten hin sich diese fortsetzen, und wahrscheinlich mußte sofort an die Apsis sich ein Tor anlegen. Vorkehrungen für den Anstoß eines Torbaues oder auch eines kurzen Mauerstückes zwischen Chor und Tor finden wir denn auch. Jede der Polygonseiten hat im unteren Geschoß bekanntlich eine Luke. Eine der Seiten nur, und zwar eine der nach der Stadt hin gelegenen, entbehrt aber dieser Luke. Ihr Fehlen muß beabsichtigt sein; das Anbringen des Lichtschachtes durch die 2 m starke Mauer hindurch kann an dieser Seite, wenn es bei den anderen war, nicht auf einem Vergessen beruhen. Ich kann keine andere Erklärung für das Fehlen der Luke an dieser Seite finden als die, daß an dieser Stelle das Tor oder die Mauerstrecke ansetzen sollte.

Die Außenwand der Apsis trägt an diesem Punkte freilich keine Spur eines früheren Maueransatzes. — Das Bedenken hat Gewicht, jedoch wohl kein entscheidendes. Denn bereits 1390 erbaute die Bürgerschaft zu besserem Schutze dieser immerhin schwierigen Stellung ihrer Verteidigungslinie den Ramsdonk, einen sehr starken Turm, der außerhalb der sonstigen Flucht der Stadtmauer, nach Norden hin, über der Straße stand. Das unmittelbar an die Apsis anschließende Tor oder Mauerstück wurde dadurch überflüssig; im Laufe über fünf Jahrhunderte können nun hier, am belebtesten Eingang in die Stadt, die Spuren eines früheren Ansatzes an die Mauer der Apsis sauber beseitigt worden sein. — Sehr nahe liegt sogar die Möglichkeit, daß der im
Abb. 52, 53 Plane vorgesehene Maueransatz bei A überhaupt nicht zur Ausführung kam. Denn unmittelbar an der Nordseite des Chores entlang läuft der Rest einer mittelalterlichen, auf den Fundamenten der römischen stehenden Mauer. Sie muß nach dem Chorbau errichtet worden sein, denn sie deckt die schön ausgehauenen Platten des Chorsockels nach dieser Seite hin ganz zu.[9]

Nach allem Gesagten glaube ich damit rechnen zu müssen, daß die Simeonsapsis nicht vor der Alberonischen Stadtmauer, nicht vor 1142, entstand. Dann kann sie aber auch nicht vor 1147 erbaut sein. Denn solange der Krieg des Erzbischofs gegen Heinrich von Namur noch währte, konnte an eine Niederlegung der Stadtmauer, zumal an einer solchen Stelle, unter keinen Umständen gedacht werden.

Anderseits muß St. Simeon älter sein als der gegen 1160 von Erzbischof Hillin begonnene Ostbau des Trierer Doms. Denn in letzterem fehlen ganz die altertümlichen Kapitäle, die aus einem Kern mit darüber gelegten Bändern oder Riemen bestehen. Das Rüschenband verläuft an St. Simeon noch in ge-
Abb. 47 rundeten Windungen, gerade so, wie in St. Matthias und am Dom von Verdun; am Trierer Dom aber hat es sich geändert und ist gradlinig und starr

geworden. Schon in der Krypta des Domes sind die Kapitäle mit dicken, fleischigen Blättern, die auch in Lothringen um 1165 auftauchen;[10] der Chor von St. Simeon kennt sie aber nicht, obschon für seine Dutzende stets wechselnder Kapitäle ein Suchen nach Motiven nötig war. Abb. 49

Fast sicher liegt Anfang und Vollendung des Baues an St. Simeon sogar noch vor 1153. Von 1153 ab ist Probst des Stiftes der Domscholastikus Balderich. Er führt gegen seine Stiftsherrn einen recht erbitterten Prozeß wegen Schmälerung des ihnen gebührenden Einkommens. Wir haben über den Streit einige recht ausführliche Urkunden und endlich den Richterspruch des Papstes, der ihn zugunsten der Stiftsherren entscheidet.[11] Hätte Balderich den Chor gebaut, so müßte auf diesen wichtigen Grund, das Einkommen der Stiftsmitglieder zu beschneiden, irgendeine Andeutung in einer der Urkunden vorkommen. Nichts Derartiges aber findet sich. — Dazu kommt, daß Balderich in einem der strengsten Briefe, die die hl. Hildegardis jemals ergehen ließ, schwersten Tadel wegen Geizes erhält. Hätte er die Einkünfte seines Stiftes zum Bau eines Gotteshauses benützt, so hätte die Heilige einen solchen Tadel überhaupt nicht ausgesprochen oder ihn doch, wie sie zu tun pflegt, gemildert.[12]

Es scheint demnach notwendig, den Bau des Simeonschores dicht an das Jahr 1150 zu setzen.

Der soeben vorgetragene Gedankengang durchläuft einen weiten Weg, ist also irrtumsverdächtig. Er erhält aber starke, und wohl entscheidende Stütze durch eine rein geschichtliche Überlegung. Propst von St. Simeon war von etwa 1135 ab bis um 1150 Albero selbst.[13] Wenn er als Vorsteher eines so reichen Stiftes nicht gebaut hätte an einer Kirche, deren Abschluß nach damaligem Empfinden eine Erweiterung dringend erforderte, so hätte er sich unbedingt stärksten Vorwürfen ausgesetzt, zumal da das andere Stift Triers, St. Paulin und die Albero befreundete Euchariusabtei gleichzeitig kostspielige Neubauten aufführten. Ein Alberonischer Bau an St. Simeon war aber in den ersten Jahren seiner Regierung wegen seines bekannten Mangels an Mitteln, von 1140—47 wegen des Luxemburgischen Krieges nicht möglich. Wir können ihn also nur ans Ende der vierziger Jahre setzen. Nach der Geschichte

Die *Zugehörigkeit des Bauwerkes zur Lothringer Schule* bedarf kaum eines ausdrücklichen Beweises. Es seien nur kurz diejenigen seiner Eigenschaften und Teile angeführt, die ihn gemäß unserer Beschreibung der lothringischen Eigenart als unrheinisch erweisen. Es sind dies der polygone Grundriß, die mit Pflanzenwerk übersponnenen Bogen, das Rüschenband, das in ganz Lothringen verbreitete Deckplattenprofil, ausnahmslos sämtliche Kapitäle an Pfeilern und Bogen, die Reihen vor lanzettlichen Blättern, die Kannelierung Zuweisung

einiger Pfeiler, das äußere Stockwerkband zwischen unterem Geschoß und Apsis der Volkskirche.

Hierher gehören auch die schweren Bänder, die an den Ecken der Polygonapsis emporführen. Nicht ganz richtig ist es, sie als verkümmerte oder gar als mißverstandene Strebepfeiler zu bezeichnen. Nach ihrer Funktion sind sie, da ja im Inneren keinerlei Gewölbedruck auf sie hingeleitet wird, nichts anderes als starke Lisenen. Wandbänder, Lisenen von dieser oder ähnlicher Stärke sind aber den älteren runden Apsiden in Lothringen oder auch den Längswänden der dortigen Kirchen nicht unbekannt. Genannt seien als Beispiele die an der Südwand und an der Apsis der Kirche von Mont St.-Martin.[14]

Größeren Wert hat es, innerhalb der Gesamtkunst Lothringens diejenige Gruppe zu suchen, die mit St. Simeon zusammenhängt. Enge Beziehungen finden wir allerdings zum Verduner Dom: die geriefelten Pfeiler, die Pfeilerkapitäle aus geraden lanzettlichen Blättern, das Rüschenband sind hier wie dort dieselben.[14] Und als grundlegende Beziehung wichtigster Art bleibt die Polygonalität der Apsis. Aber es walten doch auch gewisse Verschiedenheiten ob. In Verdun wird wegen der Fülle des Laubwerkes an keinem Kapitäl der Kern sichtbar: hier an St. Simeon aber spinnt sich nur an einigen der Kapitäle ein undurchdringlicher Laubschleier über das Kernstück. Es ist die Art einer Kirche, die als Repräsentant der Gegend um Metz gelten kann, Sainte-Marie aux Bois bei Pont-à-Mousson, die gegen 1140 erbaut sein muß. Und gerade bei dieser Kirche finden wir auch das äußerst bezeichnende, phantastische Kapitäl mit den zurückflatternden Blättern, das in Verdun fehlt.[15] Sainte-Marie aux Bois setzt in das Blätterwerk seiner Kapitäle auch die Kugeln hinein, wie St. Simeon es tut, ein Gebrauch, den Verdun nicht kennt. Nehmen wir dazu die Nachricht, daß gerade im Jahre 1148 Erzbischof Albero die Diözese Metz verwaltete, deren Bischof auf dem Kreuzzug im heiligen Lande weilte, so ist der Schluß berechtigt: um 1150 ist außer der am Ivobogen festgestellten Verbindung mit Verdun, als neues Element in der Trierer Gruppe, ein künstlerisches Band zwischen Trier und *Metz* nachweisbar.

An letzter Stelle sei eine innerhalb unserer Erörterung besonders wichtige Erscheinung an St. Simeon besprochen. Bereits Dehio und Betzold ist die Eigenart des unter der Zwerggalerie hinlaufenden *Bogenfrieses* so aufgefallen, daß sie ihn in ihrer Sammlung romanischer Ornamente zur Darstellung brachten. Er scheint aus Knospen und Ranken, die sich gegeneinander neigen, zu bestehen, und man mag in ihm einen Vorboten gesehen haben, den das damals eben entstandene Knospenkapitäl nach Deutschland entsendet habe. In Wirklichkeit aber bilden ihn nicht Knospen, sondern nur eingerollte Haken, vielleicht Abkömmlinge der Ranken des klassischen Akanthus. Wel-

ches ihre Entstehung aber auch immer sein mag, sie sind nichts anderes als jene Haken mit verdicktem Ende, die wir bereits an St. Matthias sahen. Auch in Verdun, an der Porte du lion, kommen sie vor. Wie sie in St. Matthias nebeneinander stehend einen Fries bilden, so ist hier immer der eine auf die Krümmung des anderen gesetzt, ein unorganisches Aneinanderkleben, nicht dieses lebendige Herauswachsen aller Ranken und Knospen aus einem gemeinsamen Grund, das uns beim Knospenkapitäl erquickt.

Nicht nur die Entstehung, sondern auch die Bedeutung des auffallenden Frieses für unsere Frage ist damit erkannt. Die westlothringische Kunst des 12. Jahrhunderts verabscheut, wie wir schon feststellten, den Bogenfries. An der Dachlinie von St. Matthias hat sie ihn sogar von einer nach rheinischem Recht ihm zukommenden Stelle gewaltsam verstoßen. Aber hier, am belebtesten Tore Triers, wo jeder Fremde ihn sehen mußte, läßt sie anderthalb Jahrzehnte nach St. Matthias ihn zu. Aber aus der architektonisch strengen Art, die er im Rheinland hat, schmiedet sie ihn nach ihrem eigenen Geiste, dem Geiste eines üppigeren Dekorierens, um.[16]

Bei einem durchaus lothringischen Werk also ein Streit zwischen Rhein und Maas, das Annehmen eines fremden Motivs seitens der westlichen Kunst, aber nur ein halbes, gezwungenes Annehmen.

Die Bedeutung von St. Simeon innerhalb unserer Gruppe ist damit hinreichend gekennzeichnet.

4

Der Westturm von St. Matthias

Über das Verhältnis des Westturmes von St. Matthias zur rheinischen und zur lothringischen Kunst haben wir oben Kap. XVII und XVIII gesprochen. Hier ist nur mehr eine Zusammenfassung des damals Erkannten zu geben.

Der trapezförmige Teil des Westbaues von St. Matthias wurde in den allerersten Jahren nach 1150 begonnen, in der ersten Hälfte der sechziger Jahre war der ganze Turm fertiggestellt. Im Gegensatz zu dem unteren, rechteckigen Teil des Westbaues, der noch keine Spur lothringischen Einflusses aufweist, sind diese beiden Teile ein durchaus unrheinisches, durchaus lothringisches Werk. Innerhalb der gesamten Lothringer Kunst stehen sie an Reichtum des Schmuckes, an Zahl der Motive, vor allem durch die Energie der Mauerauflösung an der Spitze. Einige unverkennbare Eigenheiten, die sich nur hier und am Dom von Verdun befinden, sowie der Umstand, daß letzterer kurze Frist vorher vollendet war, bezeugen ihre unmittelbare Abhängigkeit von Verdun.

5

Der Albero-Grabbogen im Dom

Abb. 42, 46 Im Dom steht an der Wand des südlichen Seitenschiffes, und zwar in der Mitte des westlichen römischen Joches, ein Grabbogen, der den Maßen und dem allgemeinen Aufbau nach dem Ivobogen gleich ist. Er ist wiedergewonnen aus Bruchstücken, die Dombaumeister Schmitz im Jahre 1899 aus den romanischen Fragmenten im Dommuseum herausgelesen, zusammengebaut und durch Ergänzungen zu dem jetzigen Gesamtbild gestaltet hat.[1]

Von beiden Seiten durch lebhafte und stark farbige Beichtstühle hart bedrängt, kann das Monument seine Wirkung nicht voll entfalten. Aber auch so fühlt man sofort die Stimmungsdifferenz gegen den Ivobogen. Letzterer ist einheitliche, wenn auch rücksichtslose Konsequenz; hier aber werden die krausen Formen der Kapitäle in einen Gegensatz gebracht zu dem eigentlichen Bogen, dessen Profil nur aus Platte und Schräge besteht, aus Ebenen, in deren Gebundenheit die Ornamente ebenfalls beiben. Die Platte ist mit einem an Kerbschnitt erinnernden Band aus vierblättrigen Blumen geschmückt, die Schräge mit dürren, trockenen Blättern an holzigen Stielen. Zwischen Platte und Schräge läuft eine Perlenschnur, und überall sind zur Ausfüllung von Lücken im Ornament Kugeln eingeflickt. Der Ivomeister schaffte mit der ganzen Einheitlichkeit einer starken Persönlichkeit, hier aber stehen wir vor einem Nebeneinandersetzen von innerlich Getrenntem.

Grab Alberos Ich hoffe nicht zu irren, wenn ich in dem schönen Monument das Grabmal des großen *Albero* sehe. — Denn zunächst steht außer Zweifel, daß sein ursprünglicher Platz der Dom und nicht etwa der Kreuzgang gewesen ist. Denn hätte es im Kreuzgang seinen ersten Platz gehabt, so wäre es bei der Erbauung des jetzigen etwa 1250 entstandenen Quadrum zugrundegegangen; wenn von dem romanischen Kreuzgang nicht einmal ein unscheinbares Kapitäl, ein leicht zu rettendes Tympanon übrig geblieben ist, wie hätte dann dieses zart- und vielgliedrige Monument sich retten sollen? — Ebenso klar ist, daß ein Grabbogen von solcher Größe und Pracht, im Dom aufgestellt, nur für einen Bischof bestimmt sein konnte. Es ist also zu prüfen, welchem der im Dom befindlichen Bischofsgräber, die dem 12. Jahrhundert entstammen, dieser Bogen zuzuschreiben ist.

Das Grab Brunos von Bretten (gest. 1122), das unmittelbar neben dem jetzigen Sakristeieingang liegt, wird schon etwa 1230 mit einem jetzt noch bestehenden Bogen geziert; von des letzteren Errichtung bis heute können die Bestandteile eines etwa noch früheren Brunobogens sich nicht so unverletzt erhalten haben. Es folgt dann Gottfried von Vianden, dem etwa 1129 ein

Grab „sub arcu, quae est ad meridionalem partem, ante altare Cosmae et Damiani" bereitet wurde.[2] Das wahrscheinlich nicht sehr ansehnliche Grabmal des wegen Simonie zu frühzeitiger Abdankung gezwungenen Bischofs, der nicht einmal unmittelbar neben seinem Vorgänger bestattet wurde, muß bereits kurz nach 1200, bei Erbauung des Zugangs zum Hillinischen Chor, überbaut worden sein. Wilmowsky hat von ihm keine Spur mehr gefunden. Gottfrieds Nachfolger, dem in harter Gefangenschaft zu Parma gestorbenen Meginher, bereitete Albero um 1136 ein Grab „Juxta Brunomen",[3] das also schon etwa 1450 bei Errichtung des heutigen Sakristeiportals zerstört wurde, und von dem unmöglich so große Bestandteile sich gerettet haben können. Arnolds I. Grab (er starb 1183) ist von Wilmowsky in der Mitte des Hauptschiffs, unmittelbar vor der großen Chortreppe, festgestellt worden.[4]

Für das uns beschäftigende Monument bleiben also nur mehr die Grabstätten Hillins (gest. 1169) und Alberos (gest. 1153) übrig, die sich beide an der südlichen Chorwand, im Raume der jetzigen Marienkapelle, befanden.[5] Den ersteren Sarkophag deckte von Wilmowsky genau unter dem jetzigen Marienaltar auf, und hinter dem Altar hat sich, was Wilmowsky nicht bemerken konnte, ein Bestandteil des Grabmals erhalten, eines der Doppelkapitäle, auf denen der eigentliche Grabbogen ruhte. Aber dieses Kapitäl stimmt nicht zu den Maßen unseres Bogens: es kragt 0,28 m aus der Wand heraus, während der in Rede stehende Bogen 0,20 m Steintiefe hat. Notwendigerweise müssen wir also für *Alberos* Grab den Bogen in Anspruch nehmen.

Vortrefflich stimmt zu diesem Ergebnis die Form des Monumentes. Albero wurde bestattet „gegenüber dem Ivograb, juxta altare beati Stephani", das ist an einer Stelle, wo weder von links noch von rechts eine Wand das Grab irgendwie beengte. In der Tat sind die Kapitäle unseres Bogens auf freie Sicht von zwei Seiten her bearbeitet.

Die Geschichte des Monumentes ist damit klar, und sie ist so, daß sie auch seine gute Erhaltung nach so langer Zeit und nach dem Abbruch erklärt. Die Wand, an der es ursprünglich stand, ist jetzt mit Stuckwerk bekleidet, das etwa aus dem Jahre 1730 stammt. Damals auch wurde erst die Marienkapelle errichtet und ihr zu Liebe wurden die Gräber Hillins und Alberos abgebrochen. Das Domkapitel pflegte in barocker Zeit die aus der Kathedrale entfernten Einrichtungsstücke irgendwie aufzubewahren, eine Sitte, durch die der Trierer Dom reicher an romanischen Einrichtungsresten geworden ist als irgendeiner der westdeutschen. Nun zeichnet Schmidt auf seinem Grundriß des Domkreuzganges dicht neben dem Ausgang in den Dom zwei Grabbogen. Sie müssen stark beschädigt gewesen sein, sonst hätte

ein Restaurator des Domes wie Wilmowsky sie sicher geschont, als er 25 Jahre nach den Aufnahmen durch Schmidt an die Wiederherstellung des Kreuzganges ging. Diese beiden von Schmidt im Grundriß angegebenen Bogen müssen also die aus der jetzigen Marienkapelle im Jahre 1760 entfernten und in den Kreuzgang verwiesenen Grabmale von Hillin und Albero gewesen sein. Ihre Stücke ließ von Wilmowsky offenbar ins Museum schaffen, wo sie bis zur Wiederherstellung durch Schmitz blieben.

Das Denkmal eines der besten Trierer Bischöfe, eines der einflußreichsten Reichsfürsten des 12. Jahrhunderts, hat schon geschichtlich genommen seinen Wert. Die Kunstgeschichte gewinnt an ihm ein neues, fest auf 1152 oder 1153 datiertes Stück. Sie erhält von ihm Auskunft über das Verhältnis der trierischen zur rheinischen und zur lothringischen Kunst um 1150.

Stilistische Einordnung

Rheinisch ist weder die Idee eines Grabbogens als solche, noch irgendeine der Einzelheiten an Kapitälen und Bogen. Die Kapitäle sind vielmehr ganz und gar von der Art des Verduner Doms und der Kirche in Mont-devant-Sassey. Daß sie, was jene nicht haben, mit Reihen von Bohrlöchern verziert sind, ist selbstverständlich nur eine Folge der Berechnung des Denkmals auf den Anblick aus der Nähe.

Trotz alledem ist aber zwischen dem Stil jenes Doms und dem unseres Denkmals eine gewisse *Verschiedenheit* unverkennbar. Die Pflanzenornamente an der Bogenrundung, diese hageren, saftlosen Blätter an holzigen Stilen, sind nichts mehr als eine ziemlich entfernte Fortbildung eines ähnlichen Ornamentes, das an Kapitälen im Verduner Querschiff noch in voller, saftiger Rundung erscheint. So war es kurz vor 1144 gemeißelt worden. Ruhiger, holziger geworden, begegnet es uns kurz vor 1150 als Stockwerkband an der Simeonsapsis. Hier am Alberobogen, etwa 1154, ist der Versteifungsprozeß weiter gediehen.

Nun fällt uns auch auf, daß das Querschnittprofil des eigentlichen Bogens am Alberograb eine ähnliche Glättung im Vergleich mit dem des Ivobogens erfahren hat. Das des Ivobogens war vollrund, ja schwellend, das des Alberobogens besteht aus Ebenen.

Und endlich werden wir uns bewußt, welch große Ruhe im allgemeinen über dem Alberobogen liegt, wie leicht und selbstverständlich sich dort alles in die Ebene und in die Linie fügt, wie die schwellende und drängende Kraft des Details des Ivobogens hier fehlt oder sich wenigstens in die Kapitäle zurückgezogen hat.

Der Alberobogen, ursprünglich gegenüber dem Ivograb aufgestellt, bildet trotz aller Familienähnlichkeit einen leisen Gegensatz zu diesem. Zwei Brüder von verschiedenem Temperament.

Darin liegt die stilgeschichtliche Bedeutung des Monumentes *innerhalb der Trierer Gruppe*, die uns auch für die Beobachtung der jüngeren Mitglieder der Familie einen Fingerzeig gibt.

6

Der Ostchor des Trierer Domes, erste Bauperiode

Dem Trierer Dom, der in der Ostwand seines römischen Kerns bis dahin einen flachen östlichen Abschluß gehabt hatte, gab Erzbischof *Hillin* (1153—69) einen *Chorbau mit Apsis*. Wir brauchen das allgemein bekannte Bauwerk hier nicht zu beschreiben,[1] sind aber verpflichtet, seine genaue Datierung, seine verschiedenen Bauperioden und den Grad seines Zusammenhangs mit dem südwestlichen Lothringen aufzusuchen. Restlos die Lösung dieser Fragen anzustreben, ist an der gegenwärtigen Stelle unserer Untersuchung noch nicht möglich.

A. Bauabschnitte im Ostchor

Es fehlt nicht an Vertretern der Ansicht, von dem Chorbau sei zuerst die westliche Hälfte, also das Chorrechteck und die beiden Seitentürme, aufgeführt, erst nach längerem Zeitraum die eigentliche Apsis begonnen worden: erstere sei das Werk Hillins (1153—69), letztere erst das Johanns I. (1190—1312). — Urkundliche Beweise für eine solche *senkrechte Teilung in Bauperioden* existieren nicht; und wer beobachtet, daß Turmbau und eigentliche Apsis in Material genau übereinstimmen, daß die wagerechte Schichtung der Steinlagen genau durchgeht, daß die Profile und Ornamentbänder in derselben Höhe und in derselben Form beide Teile umschließen, der wird einer solchen Teilung in senkrechte Bauabschnitte nicht zustimmen können, obgleich sie allerdings durch Dehio gestützt ist.[2]

Ebenfalls *zwei* getrennte Bauabschnitte für den gesamten Chorbau nimmt *Thormählen* an, jedoch so, daß der Bau auf seiner ganzen Erstreckung gleichzeitig begonnen sei, und daß dem zweiten Meister etwa die obere Hälfte des Ganzen zugeschrieben werden müsse. Vom ersten Meister stammen nach Thormählens Feststellungen die Apsis bis zu einer Linie, die im Inneren wie im Äußeren durch das Horizontalband über den großen Fenstern bezeichnet Abb. 67
ist, ferner die am Ansatzpunkte der Apsis gelegenen inneren Wandvorlagen bis etwa zur Höhe ihrer Kapitäle, die Seitentürme dem Inneren zu bis zum Sockel der ersten Empore und bis zur selben Höhe auch die Außenmauern Abb. 66
der Türme, bis auf die östlichen, die bis zur Höhe der die Türme umgebenden Galerie der ersten Hand stammen. — Der zweite Meister mag, als er

den Bau übernahm, größere oder geringere Stücke vom Werke seines Vorgängers entfernt haben.[3]

Die ungeheuer scharfsichtigen, jeden Zweifel ausschließenden Beobachtungen, die Thormählen zur Erkenntnis dieser Scheidelinie führten, können erst bei Besprechung des Werkes der zweiten Hand mitgeteilt werden; für jetzt liegt uns die Untersuchung der soeben abgegrenzten *ersten* Bauperiode ob.

B. Datierung der ersten Bauperiode

Über den Beginn des Chorbaues durch Erzbischof Hillin unterrichtet eine Mitteilung der Gesta Treverorum.[4] Sie lautet: „In diebus suis terra a bellis, rapinis et incendiis quievit. Unde nactus tempus opportunum, quod diu in animo conceperat, inchoavit. Quadam enim sancta intentione novum opus aggressus est construere in orientali porte ecclesiae Sancti Petri, et jactis fundamentis cum magnis sumptibus structuram illam erexit; sed morte präventus ad finem non perduxit. Reditus tamen custodiae consilio fratrum ad hoc delegaverat, imprecatus mali illi, qui auferret." — Thormählen setzt auf Grund dieser Nachricht den Beginn der Arbeiten am Ostbau nicht nur allgemein in die Regierungszeit Hillins, sondern auch genauer in die zweite Hälfte derselben, also in die sechziger Jahre. Zu letzterer Annahme fühlt er sich verpflichtet durch die Worte: Hillinus morte präventus structuram ad finem non perduxit, sowie dadurch, daß die Notiz über den Dombau an den Schluß der Vita Hillini gestellt sei, unmittelbar vor die Nachricht von Hillins Tod. Er nimmt an, dem Verfasser habe eine Urkunde über eine Stiftung zum Dombau vorgelegen; das Datum dieser Urkunde habe ihn zu einem Vergleich mit dem Todesdatum Hillins bewogen, und aus diesem Vergleich heraus habe er die Bemerkung über des Bischofs vorzeitigen Tod beigefügt.

Thormählens stetig hervortretendes Feingefühl hat ihn offenbar mit Recht zu der Annahme einer dem Gesta-Schreiber vorliegenden Urkunde geführt, wie ja überhaupt ganze Teile jenes Abschnittes der Gesta aus zusammengewobenen Urkunden des Archivs der Trierer Bischöfe bestehen.[5] Den Baubeginn *erst in die sechziger Jahre* zu legen, dazu scheint keine Notwendigkeit zu bestehen. Denn die Bemerkung, durch den Tod sei Hillin an der Vollendung des Werkes gehindert worden, ist auch dann berechtigt, wenn der Bischof bereits in den ersten Jahren seiner Regierung das Werk begonnen hatte. Auch die Stellung des Bauberichts ans Ende der Vita Hillini ist kaum ein gültiger Beweis für eine so späte Inangriffnahme des Dombaues. Denn der Verfasser der Vita ordnet seinen Stoff nicht chronologisch, sondern pragmatisch, berichtet zuerst über die äußere Politik des Erzbischofs und stellt

alsdann zwölf Ereignisse aus der inneren Politik zusammen. Nach diesen bringt er eine Verteidigung seiner Charaktereigenschaften. Zum Schluß endlich hebt er mit einem Überblick über die gesamte Regierungszeit an: In diebus illis ... „Zu Hillins Zeit herrschte Ruhe im Lande. Da bekam er denn die gelegene Zeit, ein Werk zu unternehmen ...", und dann folgt die Erwähnung des Dombaues. In Zusammenhang gesehen, rückt also das Unternehmen keineswegs notwendig in die letzten Regierungsjahre; eher vielleicht ist man auf Grund der Ausdrücke der Gesta berechtigt, es als Frucht und Inhalt seiner gesamten Regierungstätigkeit zu bezeichnen.

Noch andere Andeutungen der Gesta raten dazu, die Eröffnung des Bauunternehmens am Dom *nicht in die zweite Hälfte der Regierungszeit Hillins* zu setzen. Der Bischof war gegen Ende seiner Jahre körperlich recht schwach: „Eo in maxima debilitate corporis existente." In dieser Zeit erlag er den Einflüssen seiner Räte, und zwar so stark, daß seine von Natur aus milde Sinnesart in seinen Maßnahmen nicht mehr zu erkennen war. Dieser Zustand muß ziemlich lang gedauert haben: genügte er doch, um auf den Ruf des Kirchenfürsten einen dauernden Makel zu werfen, den selbst sein Biograph nicht wegzuwischen wagt: „Consentire nos oportet illis, qui affirmant, eum consiliarios elegisse ..." *Manche* Jahre vor seinem Tode also war Bischof Hillin in diesem Zustand mangelnder Energie; den Anfang eines so großen Bauwerkes, das ausdrücklich als seine eigenste Tat bezeichnet wird, müssen wir also eher ans Ende der fünfziger als in die sechziger Jahre des Jahrhunderts setzen.

C. Plan des ersten Meisters

Um die Stellung des Trierer Ostchores (wir meinen selbstverständlich den Ostchor in der *Gestalt, wie der erste Meister ihn geplant* hatte und zum Teil auch ausführte) gegenüber den benachbarten Schulen würdigen zu können, tut man gut, zunächst sich den Bau in der Gestalt vorzustellen, die er nach dem Urplan erhalten sollte. Thormählen hat erkannt, daß im Äußeren ein unlösbarer Widerspruch obwaltet zwischen der großzügigen Monumentalität der drei unteren Zonen und den kleinlichen, kümmerlichen Maßen der darüber sitzenden Reihe der kleinen Fenster. Mit derselben Feinheit des Empfindens hat er festgestellt, daß als Bekrönung des Baues über der Zone der großen Fenster nur noch ein einziges niedriges Geschoß, etwa eine Zwerggalerie, im Plan des ersten Meisters gelegen haben könne.

Im Inneren sind die Wandvorlagen, die den Bogen an der Ansatzlinie der Apsis tragen, jetzt etwa 2 m über dem Boden abgekragt, so daß ihre Halbsäulen auf Konsolen ruhen. Diese Konsolen haben barocke Profile; zweifellos

gingen diese Wandvorlagen also ursprünglich bis zum Fußboden. — Ähnlich steht's um die Konsolenabfangung der schlanken Doppelsäulen, die zwischen den großen Fenstern der Hauptzone in der Höhe ansetzen, um die Gewölbe zu tragen. Hier sind allerdings die Profile der Konsolen echt romanisch: die unter ihnen hangenden Konsolen aber müssen der Barockzeit entstammen, und im ursprünglichen Zustand des Chors hatten die Doppelsäulen in irgendeiner Form eine Fortsetzung bis herab zum Fußboden des Chores.[6] Denn die riesige Fläche von der Fensterbank abwärts bis zum Boden ohne architektonische Teilung sich zu denken, ist unmöglich. Ferner fanden sich beim Aufhauen des barocken Verputzes unter der Marmorgalerie in den Polygon-Ecken die unverkennbaren Reste von Wandsäulen.[7]

Welche Einwölbung der erste Meister seiner Apsis geben wollte, ist nicht zu entscheiden. Aber Sicherheit hierüber ist glücklicherweise auch nicht notwendig, um über die Schulzugehörigkeit dieser ersten Bauperiode des Chors zu urteilen.

D. Herkunft der Kunst des ersten Meisters

Ein großer polygoner Chor mit vollkommen ausgebildeten Strebepfeilern, also die Kenntnis und die Anwendung des Hinlenkens des Gewölbedrucks auf diese Ecken und die Widerlagerung in diesen Punkten, ist um die Mitte des 12. Jahrhunderts am Rhein eine so ungewöhnliche Erscheinung, daß Dehio in einem vielbemerkten Aufsatz zu dem Auswege greift, eine *unmittelbare Übertragung aus der Provence* an die Mosel anzunehmen.[8] Als der Klassiker der mittelalterlichen Architekturgeschichte noch im Jahre 1926 diese Herleitung wiederholte, war es durch einen sonderbaren Zufall ihm entgangen, daß schon 15 Jahre vorher Thormählen auf den Dom in Verdun als auf das Vorbild des rätselhaften Baues in Trier hingedeutet hatte,[9] und daß durch Reiners die lothringische Abstammung unseres Baues mehrfach ausgesprochen und durch ein weiteres wichtiges Parallelstück, Mont-devant-Sassey, erneut bewiesen worden war.[10]

Verdun

Nachdem wir mehrfach den *Maasdom* erwähnt und beschrieben haben, brauchen wir auf die unmittelbare Verwandtschaft zwischen ihm und dem an der Mosel nicht mehr im einzelnen hinzuweisen. Nur eins sei zu den Ergebnissen der früheren Forschung hinzugefügt: Der Trierer Domchor stammt aus Verdun, insofern er polygon ist und Strebepfeiler verwendet. Die Anlage als Ganzes aber, diese Chorflankiertürme mit den Nebenchören in ihren unteren Geschossen, stammen allerdings unmittelbar aus Verdun, sind aber dorthin aus Trier, nämlich von St. Matthias und letzthin vom Westbau des Trierer Domes gekommen (s. oben Kap. V). Ein vom Dome selbst ausgegangener Ge-

danke kehrt also hier, nach langer Wanderschaft, auf der er anders, feiner, ausgebildeter geworden ist, zu seinem Ursprunge zurück und verkörpert sich in dieser verfeinerten Form nur wenige Meter von seinem Ausgangspunkte von neuem.

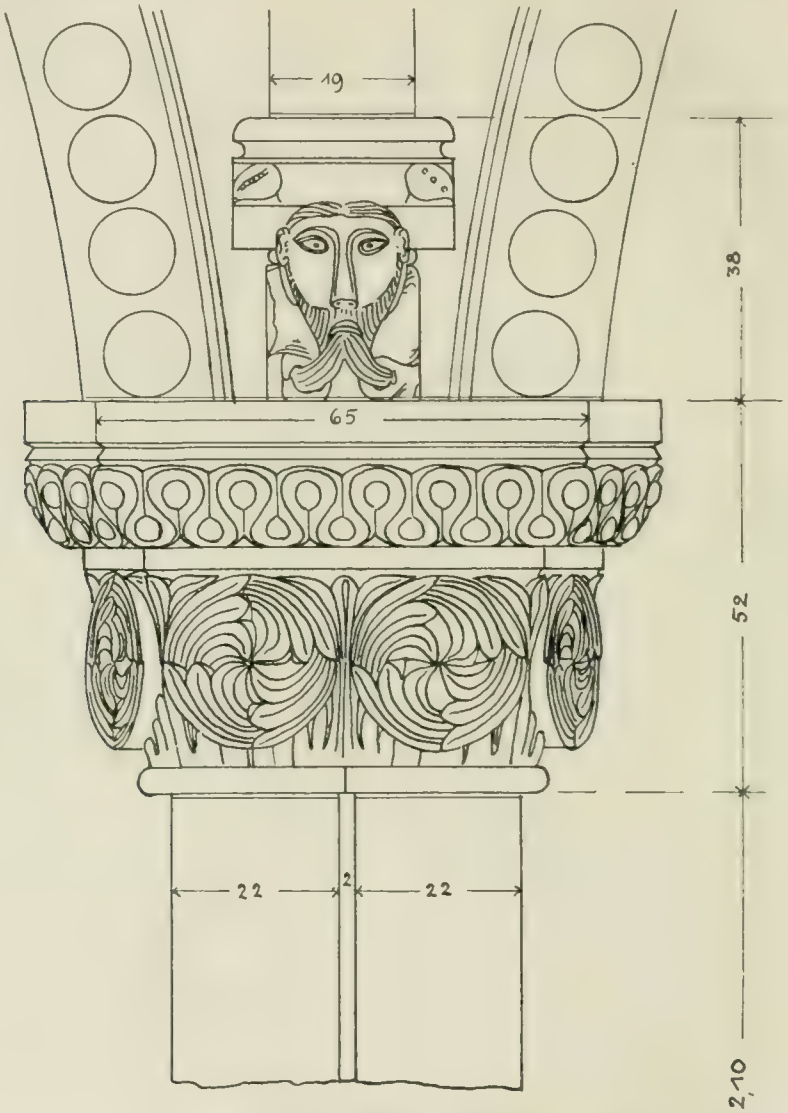
Zur architektonischen Ähnlichkeit mit Verdun gesellt sich die *ornamentale*. Über dem Sockelgeschoß läuft die Lothringer Rüsche. In Höhe des Hauptgeschosses geht um die Trierer Strebepfeiler ein dreifaches Profil, bei dem in sehr auffallender Weise der untere Wulst stärker herauskragt als die beiden oberen; genau dieselbe Eigenart beobachtet der untere Wulst eines profilierten Bandes, das die Verduner Strebpfeiler genau an derselben Stelle umgibt. — Abb. 47

In der Krypta treffen wir zu Trier an drei Kapitälen dieselbe krause, tief unterarbeitete Wirrnis aus kohlartigen Blättern, mit der in Verdun Kapitäle des südlichen Seitenchors und der Seitenkrypten ausgestattet sind. Noch an den jüngsten Teilen seines Werkes bekennt der Meister sich als Angehörigen dieser Dekorationsschule: Deckplatten der Kapitäle, die im Inneren seines Polygons unmittelbar unter der Reihe der kleinen Fenster stehen, schmückt er teils mit dem rundgeschwungenen, kugeldurchsetzten Wellenband, das wir bereits in St. Matthias als Bindeglied zwischen Trier und Verdun anführten, teils mit eigentümlichen Blattreihen, die in Verdun an den Deckplatten der Querhauskapitäle sitzen.[11] Abb. 51 Abb. XXVIII, XXXVII

Andere, fürs rheinische Gebiet damals unmöglichen Zierformen befinden sich an solchen Teilen des Trierer Doms, deren Analoga in Verdun durch die Gotik entfernt worden sind. Sie kommen aber an den erhaltenen analogen Bauteilen in Mont-devant-Sassey vor, dürfen also bei der großen Ähnlichkeit zwischen dieser Kirche und dem Verduner Dom auch für letzteren angenommen werden. Es ist die Umrahmung der großen Apsisfenster durch Blendarkaden, ferner das Hinstellen von vollrunden Säulen vor eine Wand, das in Trier an den Wänden der Krypta, und im Inneren der Apsis zwischen den Hauptfenstern geübt wird, während es in Mont-devant-Sassey im Äußeren der Apsis, in der Krypta und im Chor auftritt.

Eine letzte Gruppe der Trierer Schmuckformen bilden solche, die am Verduner Dom und in Mont-devant-Sassey sich nicht finden. Sie treten aber an anderen, zum Teil späteren Lothringer Kirchen auf. Genannt seien die beiden prächtigen Kapitäle aus je zwei Blätterrosetten, die im Inneren der Trierer Apsis einige der Säulenpaare zwischen den großen Fenstern krönen: man sieht sie auch in Sainte-Marie aux Bois.[12] Die wuchtigen Würfelkapitäle, die zu Trier in den Seitenchören, in den seitlichen Krypten und in einigen noch von ersten Meistern herrührenden Teilen der unteren Turmlogen sich finden, treffen wir auch, und zwar mit derselben bezeichnenden Perlenschnur an

Abb. 67 ihren unteren Rundungen, an Notre-Dame in St.-Dié.[13] Die Hauptfenster sind mit Reihen von Kugeln eingerahmt, wie einige Fenster des Klosterbaues von Sainte-Marie aux bois und wie die Fenster am Matthiasturm. Fische und



XXVIII. Dom zu Trier: Kapitäl aus der Ostapsis (I. Bauperiode, 1160 bis gegen 1175)

Vögel werden ins Blattwerk der Kapitäle hineingesetzt, in Trier wie in der Kathedrale von St.-Dié, in St.-Nicolas de Neufchâtau, und zwar in einer lebendigeren, frischeren Natürlichkeit, als sie die rheinische Kunst damals

erzeugte. Ganz unrheinisch sind endlich die in der Krypta stehenden Kapitäle von lederartig schweren, fleischigen Blättern, die dem Trierer Dom gemeinsam sind mit Bagneux, Isches, und mit dem Dom von St.-Dié, welch letzterer einige Zeit nach 1145 entstand.

Wir dürfen damit die Erörterung des Hillinischen Anteiles am Trierer Ostchor schließen. Sie ergab, daß der Chor kurz vor 1160 begonnen wurde und sich eng an den Verduner Dom, in einigen Stücken auch an andere Lothringer Kirchen anschließt.

Rein lothringisch?

Eine Frage, die er anregt, haben wir aber noch nicht berührt. Es ist die, ob er denn wirklich *rein lothringisch* sei, ob nicht etwa unlothringische Elemente sich einzumischen versuchen. Da diese Frage auch mit anderen Werken der Trierer Gruppe uns zusammenführt, kann sie hier nur gestellt werden. Ihre Beantwortung muß in einem späteren Kapitel erfolgen.

7
Die Reste des Hillingrabes

Den Sarkophag des im Jahre 1169 gestorbenen Erbischofs *Hillin* fand Wilmowsky, im Einklang mit der Nachricht der Gesta Treverorum, in der jetzigen Marienkapelle des Domes vor dem Altar der Heiligen Cosmas und Damian, an der Stelle, wo die südliche Chormauer mit der Ostmauer des Seitenschiffs zusammenstößt.[1] Es entging dem Forscher, daß in der dunklen Ecke zwischen Altar und Chormauer noch ein spärlicher Rest des Grabmals sich erhalten hatte.

Er besteht nur aus einem Doppelkapitäl, das aus der Südwand des Chors heraussteht. Seine Lage macht eine Aufnahme leider vollständig unmöglich; wir müssen uns darauf beschränken, mitzuteilen, daß es in Gesamtgestalt und Blattbildung die größte Ähnlichkeit mit den entsprechenden Stücken des Ivodenkmals hat. Von diesen unterscheidet es sich durch die Behandlung der Deckplatte, die aus tief eingearbeiteten, lilienförmigen Blättern besteht. Von dem dazugehörigen Grabbogen sind auch im Dommuseum keine Reste gerettet.

8
Die Pfarrkirche von Messerich, Kreis Bitburg

Die im Jahre 1849 erbaute Pfarrkirche des Eifeldorfes *Messerich* bei Bitburg hat als Sakristei den Chorraum eines früheren, romanischen Gotteshauses. Ein bei der Planung des Neubaues aufgenommener Grundriß des alten Baues ist von Wackenroder im rheinischen Denkmälerinventar mitgeteilt.[1]

Der im Inventar mitgeteilte Grundriß gibt die *ursprüngliche romanische Gestalt* des Kirchleins offenbar nicht restlos wieder. Strebepfeiler an einem kleinen ländlichen Bau Deutschlands, der seinen Kapitälen nach ins 12. Jahrhundert gehört, sind eine sehr auffallende Erscheinung. Es stellt sich denn auch heraus, daß sie dem romanischen Bau nicht angehören. Der romanische Konstrukteur hätte sie sicher als Widerlager seines Gewölbes an denjenigen Stellen der Außenmauer angebracht, wo im Inneren die Jochgurte ansetzen. In Wirklichkeit jedoch saßen, wie der genau durchgeführte Grundriß ausweist, nur die beiden mittleren Strebepfeiler jeder Längswand in der Linie des Gewölbedruckes; auf jeder Seite der erste und vierte aber standen außerhalb der Ansatzstellen der Wölbung. Der Erbauer der Strebepfeiler hat ihre Stellung nur auf gefällige Einteilung der Außenwand hin gewählt: er sorgte, daß die Intervalle der Pfeiler gleich groß waren, wenn sie infolgedessen auch nur zwei Drucklinien der Wölbung unmittelbaren Halt gewährten. Dies und ihre für gotisierende Streben zu große Stärke beweist, daß es sich um Mauerstützen handelt, wie sie im Barock so oft an unsere Landkirchen angebaut wurden, um durch schwere Masse dem fortschreitenden Ausweichen der Längsmauern Einhalt zu tun.

Zur Rekonstruktion der romanischen Kirche wird ferner ein über dem Chorjoch stehender *Turm* anzunehmen sein. Über die große Beliebtheit eines über dem Chorjoch stehenden Turmes in Lothringen und im Rheinland haben wir in Kapitel XXI gesprochen; gleichzeitig wurde darauf hingewiesen, daß in solchem Falle der Chor oft gradlinig und ohne Apsis schließt. Auch Messerich muß diese Art befolgt haben: die überschweren, wandartig breiten Pfeiler am Choreingang, die beängstigende Schmalheit der Durchgänge zwischen Schiff und Chor finden nur dann eine Erklärung, wenn diese Trennungsmauer zwischen Chor und Schiff eine Turmmauer zu tragen hatte. Ganz genaue Parallelen finden sich in dem nur einige Wegestunden entfernten Wintersdorf, ferner in Robecourt, ähnliches in Dompaire und Rozières.

Kehren wir nunmehr zum *Gewölbe* zurück. Die Seitenschiffe hatten merkwürdigerweise Tonnengewölbe, die in der Richtung der Längsachse der Kirche liefen. Eine rheinische Anlage dieser Art dürfte nicht zu finden sein und auch von dem westfälischen System der Seitenschiffe mit Tonnengewölbe, das im 12. Jahrhundert so zahlreiche Vertreter hat, ist das in Messerich geübte Verfahren grundsätzlich verschieden: jene kleinen Gotteshäuser der westfälischen Dörfer haben Seitenschiffe von wesentlich schmäleren Proportionen und Tonne quer zur Längsachse der Kirche. In Messerich greift vielmehr eine auch in der französischen Literatur meines Wissens nicht hervorgehobene Wölbungsart kleiner lothringischer Landkirchen auf trierischen Boden über,

als deren Beispiele die bereits erwähnte Kirche in Morlingen und die in der Bergeinsamkeit bei Compigny (St. Mihiel) gelegene kleine Kirche von Malaumont genannt seien.[2] In der Morlinger Kirche hat die Vierung, über der ein Turm sich erhebt, ein mit erdrückend schweren Rippen versehenes Kreuzgewölbe, während über den Querhausarmen quergestellte Tonnen liegen. Ähnlich ist die Tonne in Malaumont benützt. Auch hier hat die Vierung einen Turm zu tragen, und ihr Gewölbe ist daher auf ganz schweren Rippen gespannt. Nach Westen und nach Osten dienen selbstverständlich Schiff und Chor als Stütze. Damit nun auch nach den Seiten hin eine solche nicht fehle, hat man südlich und nördlich mit der Vierung einen ganz kleinen Raum verbunden, der den Namen eines Querarmes kaum verdient; diese beiden Querarme sind mit Tonnen eingewölbt. — Mancher wird in diesem Vertrauen auf die Tonne als seitliche Stütze gewölbter Mittelräume eine Folge der burgundischen Konstruktionsgrundsätze des 11. und 12. Jahrhunderts sehen, die sich über das westliche Lothringen bis hierher in die östlichen Teile der trierischen Kirchenprovinz geltend gemacht hätten. Damit hätte dieses unscheinbare, nur mehr als Torso vorhandene Eifelkirchlein hohen kunstgeschichtlichen Wert.

Die eben besprochene Wölbungsart ist im Chor in keiner Weise verlassen; er ist mit seinen drei Schiffen und mit seiner geraden Abschlußwand nichts wie eine Fortsetzung des Langhauses. Von diesem ist er abgehoben nur durch eine Scheidewand, in die als Durchgänge zwischen Chor und Schiffe eingebrochen sind ein schwerer, auf Wandsäulen ruhender Spitzbogen und zu dessen Seiten, in der Flucht der Seitenschiffe, kleine niedrige Rundtüren.

Von *Schmuckteilen* sind noch erhalten die Kapitäle des eben genannten mittleren Choreingangs sowie vier andere in der jetzigen Kirche verwendete Kapitäle. Auch sie weisen das Kirchlein der Lothringer Kunst zu. Einen bestimmten Schluß auf seine Entstehungszeit aus ihnen zu ziehen, dürfte bei dem von den Zentren des Verkehrs weit abgelegenen Werk kaum gestattet sein. Unverkennbar aber fällt die große Ruhe der plastischen Formen auf: es ist bereits derselbe Geist, den wir beim Hillinischen Teil des Domes am Werke sehen. Mit Rücksicht auf den allerdings sehr gedrückten Spitzbogen am Choreingang wird der Bau sogar ganz in den Anfang des 13. Jahrhunderts zu setzen sein, zumal da eins seiner Kapitäle schon die Art der letzten Periode des Doms (1190—96) und die der Merziger südlichen Arkadenkapitäle zeigt.[3] (Vgl. unten Nr. 10.)

Für uns besteht der Wert des Messericher Kirchleins darin, daß es zeigt, wie auch auf dem Lande bei Trier die lothringische Kunst in Aufbau und Zierwerk sich geltend macht.

9
Die Kapelle von Roth (Kreis Bitburg)

In einem malerischen Waldtal durchfließt die Our, ein Grenzbach zwischen dem Kreis Bitburg und dem Großherzogtum Luxemburg, einen mäßig hohen Hügel; dessen Hänge bedeckt das Dorf *Roth*. Auf der Spitze liegt die frühere Pfarrkirche, jetzige Kapelle, die wir zu erörtern haben. Durch das rheinische Denkmäler-Inventar ist sie hinreichend bekannt.[1]

Nebenchor

Offenbar bildet der nördliche Nebenchor der Rother Kirche mit dem anschließenden östlichsten Joch ihres nördlichen Seitenschiffes ein *Bauwerk für sich*, bei dessen Planung man an die Errichtung der heutigen Kirche noch nicht dachte. Denn der Gewölbegurt beim Ansatz dieses Chorquadrates ist wesentlich breiter als jeder andere in der Kirche, der östlichste Pfeiler der nördlichen Mittelschiffsarkade mußte, um seinen kreuzförmigen Grundriß zu erhalten, erst durch eine Vorlage nach dem Mittelschiff hin entsprechend angestückt werden. Im Äußeren läuft an dem östlichen Teil der nördlichen Seitenmauer ein sonst überall fehlender Sockel. Und endlich, für sich allein schon ein ausreichender Beweis, ist ganz in der nordöstlichen Ecke des Chorquadrats eine Wandnische ausgespart, aus der durch die Mauer nach außen hin ein kleines Rundfenster führt. Wir stehen vor einem der fürs Trierische Gebiet sehr seltenen Oculi,[2] einem Sakramentsschrein, der durch eine kleine Öffnung mit dem Gottesacker in Verbindung steht, zum Zeichen, daß auch die Verstorbenen das Allerheiligste anbeten und auf seine Gnade hoffen. In diesem jetzigen Nebenchörchen muß also von Beginn an ein Altar und ein Sakramentsschrein gewesen sein. Und Wanddurchbrechung mit Oculus beweisen, daß die Aufbewahrung des Allerheiligsten hier als dauernd gedacht war. Beim Bau dieses nördlichen Seitenchörchens plante man demnach noch nichts als eben dieses kleine Bauwerk.

Der eben umschriebene Bauteil ist also eine kleine für sich gedachte Kirche, bestehend aus zwei Jochen und halbrunder Apsis, ein Eifelkapellchen wohl aus dem 11. Jahrhundert, das keinen einzigen Zug der uns hier beschäftigenden Kunst aufweist und daher aus dieser Erörterung ausscheidet.

Hauptkirche

Die weiterhin ausgebaute Kirche bringt eine Kombination verschiedener Baugedanken. Die Basilika mit Sonderapsiden für jedes der drei Schiffe ist bekanntlich in West- und Süddeutschland allgemein verbreitet. Zu dieser Idee gesellt Roth die speziell lothringische Eigentümlichkeit zweier Chortürme mit einem als Chor benützten Erdgeschoß. Seine Westfront ist offenbar Nachahmung lothringischer Vorbilder, von denen uns Sainte-Marie aux bois noch erhalten ist. Das Zusammenfassen je zweier Arkaden unter einem

Blendbogen braucht nicht aus westlothringischen Vorbildern, etwa aus St.-Dié, erklärt zu werden: die unmittelbar benachbarte große Abteikirche Echternach a. d. Sauer wies dieselbe Eigenart bekanntlich schon seit dem Anfang des 11. Jahrhunderts auf.[3]

Die Kirche wird gelegentlich als Bauwerk Alberos bezeichnet. Dem zuzustimmen hindern uns jedoch schon die Spitzbogen der Arkaden. Ebenso zwingen die Schmuckformen zu einer wesentlich späteren Datierung. Kein einziges ihrer Kapitäle und Profile kommt in Trier zu alberonischer Zeit vor. Wohl aber verraten alle diese Glieder eine ganz nahe und unverkennbare Ähnlichkeit mit den Hillinischen Teilen des Domes. Die Profile der Kapitäldeckplatten sind genau dieselben, die in Trier die Krypta, die unteren Räume der Türme und einen Teil der darüber gelegenen Logen beherrschen; und die genauen Vorbilder ihrer Kapitäle, abgesehen von einem einzigen, stehen im Dom in den beiden unteren Turmgeschossen, während die in eines derselben verflochtenen Schlangen einem der Trierer Kryptakapitäle entnommen sind. — Andererseits jedoch zeigen sich einige Formen, die schon an Bauwerken aus etwa den dreißiger Jahren zu beobachten waren. Vor allem die Ornamente an der Westfront, diese zusammengezogenen Blätter des Hauptportals, und der Blendbogen, diese Kapitäle der Portalsäulchen, diese die Blendbogen der Fassade begleitenden Kugelreihen sind denen an Sainte-Marie aux bois gleich. — Unter weitgehendem Zurückgreifen auf ältere Formen, und besonders in engem Anschluß an den Hillinischen Teil des Trierer Ostchors, muß also die Kirche dicht an 1200 entstanden sein. Datierung

10
Die Prämonstratenser Propsteikirche in Merzig

Im Jahre 1135 gründete Erzbischof Albero in Merzig einen Augustinerkonvent, den er bald der Augustinerabtei Springiersbach unterstellte. Nachdem noch Hillin dieses Abhängigkeitsverhältnis bestätigt hatte, übergab Erzbischof Arnold im Jahre 1182 Pfarrei und Kloster von Merzig der ganz nahe gelegenen Prämonstratenserabtei Wadgassen.[1] Die Augustiner waren offenbar mit der bishergien Pfarrkirche des alten Ortes ausgekommen; unter den Prämonstratensern wurde ein Neubau errichtet, die jetzige Pfarrkirche der Kreisstadt Merzig. Die in der Literatur noch fast gar nicht behandelte Kirche[1a] ist eine dreischiffige Basilika mit Querschiff, Chorflankiertürmen und Westturm; letzterer ist in der Barockzeit an die Stelle eines zweitürmigen Westbaues getreten.[2] Dehio spricht die Vermutung aus, ihre Vierung habe ursprünglich einen Turm getragen; Spuren eines solchen lassen sich jedoch bei sorgfältigster Untersuchung des Gewölberaumes nicht finden; wie er auf Abb. XXIX, 57

den in keiner Weise ihn vorbereitenden Vierungsbögen geruht haben sollte, ist schwer einzusehen. Ebensowenig ergeben sich Spuren für die von Dehio ausgesprochene Ansicht, die Gewölbe im Querhaus seien erst nachträglich eingefügt worden: über den Gewölben des Querhauses fehlt jede Spur früheren Verputzes, und die Gewölbestützen stimmen in ihrem Zierwerk mit denen der Apsis zeitlich überein. Wenn Dehio ferner an eine eingreifende Überarbeitung denken möchte, die die Kirche im 13. Jahrhundert erlitten habe, so stützt er sich dafür offenbar auf den stilistischen Unterschied, der einzelne Teile des Baues von anderen scheidet; es wird daher zu prüfen sein, ob sich für diesen Unterschied nicht eine andere Erklärung findet. Eine solche Nachprüfung der nach flüchtiger Besichtigung zustande gekommenen Auffassung des Klassikers unserer Architekturgeschichte ist dadurch gerechtfertigt, daß in Material und Ornamentik wenigstens der Ostbau eine völlige Einheit darstellt und von Überarbeitung keine Spur aufweist, ferner dadurch, daß derselbe Autor an anderer Stelle nicht von einer Überarbeitung, sondern von einem *Hinzufügen* der Ostteile redet.

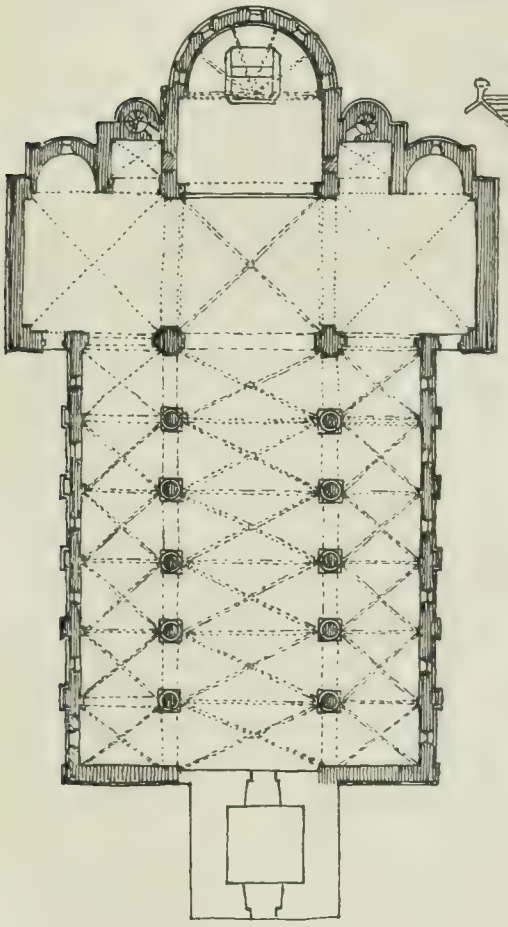
Doch damit sind wir bereits in die Baugeschichte der Kirche eingetreten.

Baugeschichte

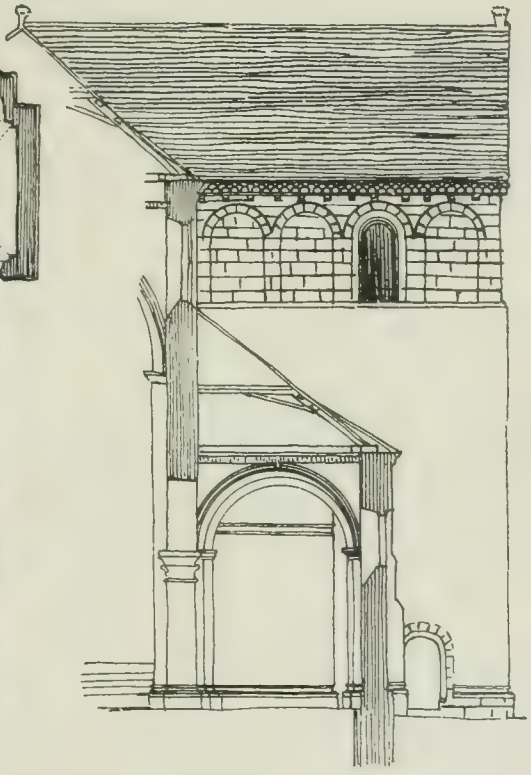
Abb. 56, 57, 59 Die wechselvolle Baugeschichte der Kirche zeigt bereits am romanischen Bau ein Nacheinander *zweier grundverschiedener Architekten*. Wer unter dem westlichen Vierungsbogen stehend den Ostteil durchmustert, sieht das Werk eines Baumeisters, dem dekorativer Reichtum alles, architektonische Klarheit aber nichts bedeutet. Nirgends bietet sich die Ruhe einer ungebrochenen großen Fläche. Kleine und große Schattentiefen locken immer und immer wieder den Blick aus dem Kirchenraum in das unklare Gedämmer geheimnisvoller Nebenräume. Linien, Bänder, die zusammenfassen sollen, werden durch krauses Ornament zu schillerndem Putz umgeformt; lange besieht man ein Juwel nach dem anderen, bis man sich des Körpers bewußt wird, Abb. 58 der es trägt. — Dreht man sich dann nach Westen um, so sieht man, besonders wenn für den Geist wieder die alte Flachdecke an die Stelle des jetzigen Gewölbes tritt, die gegenteilige Gesinnung. Gerade, ungebrochene Linien, möglichst große Flächen ohne jeden Aussprung oder Eintiefung, der karge Schmuck auf diejenigen Teile beschränkt, die ein unantastbares Recht auf ihn geltend machen können, auf die Kapitäle. Und selbst an ihnen noch eine rein flächige, in der Ebene sich haltende Durchführung.

Tritt man dann in die Seitenschiffe, so steht man wieder vor einem Werk des Meisters des Ostbaues: die Innenwände sind aufgelöst, Schritt für Schritt unterbrochen. Daß dem Meister des Ostbaues die Mauern der Seitenschiffe

zuzuschreiben sind, und daß der zweite (zweiter soll hier nicht als *zeitliche* Ordnung aufgefaßt sein) Meister nichts mehr zu tun fand, als die Mittelschiffsarkaden und die Hochwand zu erbauen und die Decke zu legen, beweist in klarer Übereinstimmung mit dem Inneneindruck auch das Äußere;



XXIX. Kirche zu Merzig. Grundriß



XXX. Kirche zu Merzig. Querhaus und Schnitt durch das südliche Seitenschiff

mustert man die Kirche in der Längsansicht und sieht über den Seitenschiffsmauern den Lichtgaden, so sieht man über Mauern eines Gewölbebaues die Mauern einer Flachdeckkirche, und über einem Fanatismus des Schmückens den Fanatismus der Schmucklosigkeit.

Der romanische Bau, über dessen Datierung wir erst im folgenden Abschnitte Näheres sagen können, stand im wesentlichen unberührt bis in die Regierungszeit des Kurfürsten Johann III. (1456—1503), unter dem, wie

ein Wappen im östlichsten Schlußstein des Mittelschiffsgewölbes zeigt, er mit so vielen anderen romanischen Kirchen des Trierer Erzstifts seine spätgotische Einwölbung erhielt. Auch die Seitenschiffe wurden, wie gegenüber einer offenbar durch Versehen entstandenen anders lautenden Ansicht Dehios bemerkt werden muß, damals erst mit Gewölben versehen. Der am Ende des 17. Jahrhunderts noch vorhandene Westbau wurde höchstwahrscheinlich in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts niedergelegt und durch den jetzigen Westturm ersetzt. Des letzteren Formen zeigen zum Teil ein gewisses Bestreben, die Romanik nachzuahmen; die Portale jedoch gemahnen an die schlichte, trockene, klassizistische Art des hochangesehenen französischen Architekten Motte, der damals im benachbarten Saarlouis wohnte und, wie wir an anderer Stelle sehen werden, auch zu ehrenvollen Arbeiten in der Grafschaft Saarbrücken und im Kurfürstentum Trier herangezogen wurde. Die übermäßig starken Mauern des Turmes weisen darauf hin, daß der bisherige Westbau wegen minder genügender Standfestigkeit niedergelegt wurde, und daß man bei dem Neubau einer Wiederholung des Unglücks vorbeugen wollte. Sicher sind in den unteren Teilen des neuen Turmes große Partien des früheren Baues enthalten: an seiner Nordseite wird noch eine Arkade sichtbar, die offenbar aus dem nördlichen der beiden alten Westtürme in den Mittelbau des Westteiles führte. — Im übrigen erweiterte das Barock selbstverständlich alle romanischen Fenster der Kirche zu großen Lichtöffnungen, wobei die Blendarkaden der Seitenschiffsmauern zum Teil zerstört wurden.

Nach all diesen Vorgängen sah die in rein puristischem Geiste geleitete Wiederherstellung der Jahre 1887 bis 1889 ihre Aufgabe in der Wiedergewinnung des romanischen Zustandes. Darüber hinaus gab sie den Fensterlaibungen der Hochschiffsfenster romanisierende Profile, baute an das Portal der nördlichen Langhausseite eine Taufkapelle und schuf statt der klassizistischen Portale des Barock drei romanisierende Gebilde.

Die nächste Forschungsarbeit an der Kirche werden Nachgrabungen nach den Fundamenten des alten Westbaues sein müssen. Ein Wiederaufbau desselben ist geplant; bei der Eigenart der Kirche, auf die wir im folgenden Abschnitt noch näher einzugehen haben, eine fast unlösbar schwere Aufgabe.

Entwicklungsgeschichtliche Herleitung: Ostbau

Die entwicklungsgeschichtliche Herleitung der Merziger Kirche kann nicht mit voller Sicherheit erfolgen, da ein Faktor von großer Bedeutung, der als *bekannte* Größe in die Rechnung eingeführt werden müßte, uns leider unbekannt ist und bleibt, die in Mitte des Jahrhunderts erbaute Kirche der nahen Abtei Wadgassen, der Bauherrin von Merzig.[3] Wir werden bei

letzterem Werk zahlreiche Beziehungen zu anderen Kirchen zu nennen haben: es muß bei einigen von ihnen unter dem stillen Vorbehalt geschehen, daß die Fäden unmittelbar vielleicht nicht zu den genannten Kirchen, sondern nach Wadgassen zu spannen wären.

Berücksichtigen wir beim Ostbau von Merzig zunächst die Architektonik, alsdann die Schmuckformen.

Lothringisches

In der baulichen Gestaltung folgte der Meister von Chor und Querhaus in westlichen Zügen dem Vorbild der Trier-Lothringer Gruppe, vor allem dem Dom. Er legte Apsis und Chor zwischen zwei Chorflankiertürme, zog deren Untergeschosse als Nebenchöre zum Kirchenraum und legte in ihre höheren Schichten übereinander zwei zum Querhaus sich öffnende Logen. Abb. 59 In den unteren Räumen der Türme will freilich Dehio nichts anderes sehen als Durchgangsräume zu den halbkreisförmigen Treppentürmen, die bekanntlich an der Ostseite der beiden Chorflankiertürme hinaufführen; Altäre, so sagt er, hätten nie in ihnen gestanden.[4] — Es fällt jedoch schwer, sich dieser Ansicht anzuschließen. Bloße Durchgangsräume zum Treppentürmchen hätten nie diese monumentalen Öffnungen zum Querhaus hin erhalten. Und ferner wären, wenn man keine Nebenchöre beabsichtigt hätte, die eben erwähnten kleinen Treppentürme unnötig gewesen: das Innere der Chortürme Abb. 57 Abb. XXIX selbst hätte dann ja die Treppe aufnehmen können, und nur die Absicht, in den unteren Turmräumen Altäre aufzustellen, nötigte zu der umständlichen und unschönen Konstruktion der angehängten Treppentürmchen. Auch auf die oberen Turmlogen legte der Baumeister, dem lothringischen Gedanken folgend, allen Wert: er öffnete sie so weit wie nur irgend möglich und stattete die Öffnungen aufs reichste mit Ornamentik aus. Daß die Logen bei ihrer Kleinheit praktisch unbenützbar sind (messen die oberen doch nur 1,2×1,2 m in der Grundfläche), ist ein weiterer Beweis, daß er aus Erinnerungen an die Lothringer Gruppe sie anlegte: aus Pietätsgründen oder des Prestiges halber sollte der Dom, vielleicht auch Wadgassen, nachgeahmt werden.

Nicht-Lothringisches

Diese unbestreitbar vorhandenen lothringischen Baugedanken treten in Merzig aber nicht rein, sondern von rheinischen Ideen begleitet auf. Die Apsis ist rund, ihre Innenwand ist in zwei Zonen horizontal gegliedert. Besonders auffallend sind die architektonischen Beziehungen zu der Klosterkirche von Knechtsteden. Hier wie in Merzig liegen zwischen den Chortürmen und den äußeren Ecken des Querschiffs runde Nebenapsiden.[5] Beide Kirchen haben den Laieneingang am Nordende eines der Seitenschiffe, und für Merzig ist die in Knechtsteden vorhandene Westapsis mit hoher Wahrscheinlichkeit bezeugt. Wie in Knechtsteden, so stehen auch in Merzig, wenigstens an der Südseite, die Fenster der Seitenschiffsmauer in je einem Bogen eines großen

Bogenfrieses. Die wichtigste gemeinsame Eigentümlichkeit endlich zeigt sich
Abb. XXX in einer sonst wohl kaum nachzuweisenden Behandlung der Außenwände des
Abb. 57 Querhauses. Bis zu etwa drei Vierteln ihrer Höhe steigen diese ohne jede Gliederung empor; dann aber sind sie, und zwar um das ganze Querhaus herum, in eine Reihe von nebeneinanderstehenden flachen Blenden aufgelöst; über letzteren erst läuft der Dachfries. — Die Abtei Knechtsteden gehörte zur selben Circarie, zum selben Verwaltungsbezirk des Ordens, wie Merzig und Wadgassen; trotz der weiten örtlichen Entfernung ist also eine Einflußnahme der älteren niederrheinischen Kirche auf die jüngere an der Saar recht wohl möglich.

Zugleich freilich muß auf die Möglichkeit hingewiesen werden, daß die Beziehungen zwischen Knechtsteden und Merzig nicht infolge einer Beeinflussung seitens dieser Einzelkirche, sondern als Äußerung einer allgemeineren *prämonstratensischen Ordenstradition* eingetreten seien. Und die letztere darf, wenn wir über die rheinischen Prämonstratenserkirchen auch noch nicht unterrichtet sind, doch als bestehend angenommen werden, wenigstens was die wichtigsten baulichen Dispositionen angeht. In einer Zeit, wo die doppelchörigen Anlagen fast aufgehört haben, bauten die Prämonstratenser in ziemlich kurzer Frist nacheinander in Arnstein, Knechtsteden und wohl auch in Merzig Westchöre. Knechtsteden, Merzig und Rommersdorf legen zwischen Chorturm und Querhausecke Nebenapsiden, und wenn in Arnstein die im 14. Jahrhundert gotisch erneuerte Ostpartie an jeder Seite des Hauptchores zwei Nebenapsiden ins Querhaus sich öffnen läßt, so wird das nicht durch Analogie mit der den Prämonstratensern fremden zisterziensischen Ordenstradition zu erklären, sondern auf eine ursprünglich vorhandene entsprechende romanische Anordnung nach Art von Knechtsteden und Merzig zurückzuführen sein.[6] — Die Zerstörung der Wadgassener Kirche ist gerade in diesem Belang besonders zu bedauern.

Von den baulichen Grundzügen des Merziger Ostbaues haben wir noch nicht die *Wölbung* besprochen. Dieses Apsisgewölbe, das den Druck seiner stark gebusten Kappen auf die Rippen sammelt, und die ebenso konstruierten Gewölbe des Querhauses, dessen Rippen mit Schildern in Rautenform besetzt sind, wird oft auf rein rheinische Einflüsse zurückgeführt. Man setzte das Apsidengewölbe offenbar in gleiche Linie mit ähnlichen Konstruktionen zu Linz und Sinzig, mußte es also in die Mitte des 13. Jahrhunderts verlegen; und das Gewölbe des Querschiffs hält man offenbar für noch weit jünger. — Aber vielleicht darf man darauf hinweisen, daß ein Apsisgewölbe mit genau derselben Konstruktion schon seit 1196 im Trierer Dom bestand, und daß auch das Querhausgewölbe von Merzig ein vollkommen ausreichendes Vor-

bild am Gewölbe des Chorrechtecks im Dome hat. Und die Ansicht von einer so späten nachträglichen Einfügung der gegenwärtigen Wölbung stößt auch im Bau selbst auf Widersprüche. Die in den Ecken des Querhauses stehenden Dreiviertelssäulen, die das Gewölbe tragen, stimmen in ihren Kapitälornamenten genau zu den Schmuckformen der unteren Apsiszone, die offenbar ursprünglich ist; ebenso aber stimmen sie mit den Rippen in Größe und Form überein. Um den Schluß auf nachträgliche Einziehung zu rechtfertigen, müßte erst doch zwischen Gewölbe und Schiff irgendwelche Unstimmigkeit aufzuweisen sein.

Fassen wir das über die Merziger Ostarchitektur Gesagte zusammen. In Grundriß, Wandgestaltung und Wölbung zeigt der Meister nahe Beziehungen zur Trier-Lothringer Gruppe, vor allem zum Dom. Die lothringischen Elemente dieser Architektur sind aber wesentlich verdunkelt durch rheinische Einflüsse und wohl auch durch prämonstratensische Ordenstradition. Durch die Menge der Eindrücke von verschiedenen Seiten her, denen der Baumeister nachgab, erklärt sich der so unbefriedigende Eindruck des Buntscheckigen und Gestückelten, das oben schon beklagte Fehlen einer jeden großen baulichen Wirkung.

Zugleich ist nun auch ein Urteil über die Entstehungszeit der Ostteile ermöglicht: bei dem Vorhandensein vollkommen ausreichender Vorbilder in dem nahen Trier und am Rheine schon kurz vor 1200 ist es erlaubt, von jener Ansicht einer weit späteren Vollendung abzugehen und die Kirche ganz in den Anfang des 13. Jahrhunderts zu setzen.

Untersuchen wir aber den Ostbau jetzt noch nach der Herkunft seiner *Schmuckformen*.

Noch stärker als in der Architektur tritt hier der Einfluß der Trierer-Lothringer Schmuckwelt zurück. Was an diese in Merzig nur mehr erinnert, sind die Rüschenbänder, die um die untere Partie zweier Kapitäle der unteren Apsiszone gezogen sind. Dazu findet sich ein Motiv, das an den Bruchstücken von St. Maximin wiederkehrt; ein mit zackigen Blättern besetzter Fries, dessen Profil einen Karnies bildet. Lothringisches Abb. 62

Andere lothringische Formen, und zwar sehr bezeichnende, können nicht aus Trier, sondern aus dem benachbarten nördlichen Gebiet der Diözese *Metz* erklärt werden.[7] Der Merziger Bau zieht einigemal über Fenster und Giebel hin eigentümliche Linien, die in rechtem Winkel auf- und niedersteigen. Dieselbe Linie ist, und zwar in ähnlicher Funktion, mehrmals an der Abteikirche von Hessen vertreten. Wiederum ganz eigentümlich sind in Merzig die derb-fröhlichen Blättersträuße, die der Architekt im Äußeren der Apsis in den Bogenzwickeln der Blendarkaden und im Inneren in den Zwickeln der Abb. 56, 57, 62

unteren Apsiszone prangend an die Wand gesteckt hat. In Trier und im Verduner Gebiet sind sie ganz unbekannt; das einzige Beispiel für sie liegt an der Nordgrenze der Diözese Metz, die bereits mehrfach erwähnte kleine Kirche von Morlingen. — Noch wichtiger aber ist die Beobachtung, daß der
Abb. 57 Grundcharakter der Merziger Ornamentik, die eines üppigen und verschwenderischen, die Linien und Flächen auflösenden Reichtums, auch der Charakter der wenigen uns im Metzer Gebiet erhaltenen Kirchen ist, und daß er auch die Fenster im Hotel St. Livier beherrscht. Nicht vergessen sei daher, daß Wadgassen, die Bauherrin von Merzig, kirchlich zwar noch zur Erzdiözese Trier gehörte, daß aber seine Stifter, die Grafen von Saarbrücken, bereits im Gebiet der Diözese Metz wohnten.

Nicht-Lothringisches
Abb. 56

Wie in die Architektur, so mischen sich auch in die Ornamentik der Merziger Ostteile rheinische Formen in recht bedeutender Stärke. Oben sprachen wir bereits von der Auflösung der unteren Apsiszone in eine Reihe von Blendarkaden, die durch freistehende Säulen getrennt sind. Aus dem Rheinland her, und zwar aus der Zeit dicht an 1200, sind diese Säulen- und Nischenreihen sattsam bekannt. Einige obere Kapitäle sind mit demselben, sonst recht selten vorkommenden Motiv konzentrischer Kreislinien geschmückt, das an Kapitälen des Langhauses von Knechtsteden, an der unteren äußeren Apsiszone des Bonner Münsters und an einigen Kapitälen derselben Zone an St. Castor in Koblenz auftritt. In Knechtsteden findet ferner das sonst seltene Pfeilerkapitäl des nordöstlichen Vierungspfeilers von Merzig seine genaue Parallele. Die meisten anderen Motive sind allgemein rheinisch.

Datierung

In der ganzen Menge der Schmuckformen findet sich noch keine Spur des feinen und reichen Blattwerkes, das im zweiten und dritten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts an den führenden rheinischen Kirchen, etwa an der Vorhalle von Maria-Laach, am Langhaus von St. Andreas in Köln, am Umbau des Langhauses von Liebfrauen in Koblenz erscheint, und das vom Rhein aus etwa gleichzeitig nach Trier vordringt, wo es die Grabbogen neben dem Sakristeieingang des Domes schmückt. Alles ist in Merzig noch derb und kräftig und steht auf der Stufe der Zeit von etwa 1200.

Wie die Bauformen, so nötigen also auch die Schmuckteile keineswegs zur Annahme einer Entstehung der Merziger Ostteile erst gegen Mitte des 13. Jahrhunderts.

Entwicklungsgeschichtliche Herleitung: Arkaden und Hochwand

Dem geistreichen Gesprühe des Ostmeisters steht gegenüber die schlichte Sachlichkeit, in der ein anderer Architekt die Arkaden, die Hochwand und die Flachdecke schuf.

Daß er eine Flachdecke wählte, entspricht nicht nur der allgemein rheinischen zurückhaltenden Stellung gegenüber der Wölbung, aus der heraus Koblenz-St. Castor bekanntlich noch kurz vor 1200 eine Flachdecke erhielt, sondern auch einer prämonstratensischen Vorliebe für die alte Art, die sich noch kurz vorher in den Abteikirchen von Rommersdorf und Arnstein gezeigt hatte. Die vollständig schmucklose Hochwand läßt er auf Rundsäulen mit Spitzbogenarkaden ruhen. Gewiß liegt es nahe, in letzteren mit Dehio eine Äußerung nordostfranzösischer Einflüsse zu sehen und daher diese Teile der Kirche auf etwa 1150 zu setzen, unter der Begründung, daß bei späterer Entstehung wohl Burgund als Muster hätte dienen müssen. Aber eine so frühe Einflußwirkung der eigentlichen Gotik wäre für das trierische Land doch einzig dastehend. Und kaum anzunehmen ist, daß Spitzbogen, die bereits 1150 hier entstanden wären, durch die ganze folgende Zeit, bei all den Bauten, die in Trier und auf dem Lande noch bis 1220 entstanden, ohne jede Nachahmung geblieben seien, bis endlich wieder um 1220 bei der Domwölbung solche aufgetaucht seien.

Die Kapitäle der nördlichen Arkadenreihe haben reiches Blattwerk, die der südlichen nichts als einfache Eckknollen. Die ersteren messen vom Halsring bis zur Deckplatte 0,69 m Höhe, die letzteren nur 0,42 m. Es fällt also schwer, sich mit Dehio zu der Annahme zu entschließen, auch die nördliche Arkadenreihe habe ursprünglich Kapitäle jener einfachen Art besessen, die dann in die reichere Form umgearbeitet worden seien. Auch die reicheren Kapitäle werden ursprünglich sein.

Ihre Herkunft ist klar: sie bilden ein Glied der unten Kap. XXV Abschn. III beschriebenen und datierten Gruppe, die aus dem Werk des zweiten Dommeisters entstand und außerhalb Triers nicht nur hier in Merzig, sondern zwischen 1190 und 1208 Schmuckstücke in Neu-St. Castor zu Koblenz meißelte. — Die einfacheren Kapitäle, die der Südseite, sind primitive, mißverstandene Knospenkapitäle. Kapitäle dieser Gattung, aber nicht mißverstanden und verkümmert, sondern in voller richtiger Pracht, kennt Trier bereits gegen 1230, wo sie im Dom an den drei Grabbogen neben dem Eingang zur Sakristei erscheinen. Eine weniger entwickelte Vorstufe bieten bereits gegen 1190 die früheren Westchorschranken des Domes, die jetzt im Dommuseum aufbewahrt sind. Bei der ganz nahen Beziehung der Merziger Arkadenromantik zu Trier ist es also unmöglich, diese noch ganz unentwickelten und unverstandenen Formen weit ins 13. Jahrhundert zu setzen — sie müssen spätestens in den ersten Jahrzehnten desselben entstanden sein.

Abb. 61, 68

Datierung der Merziger Kirche

Bauliche Form und Schmuckart rücken also trotz der äußerlichen Verschiedenheit das Werk des Ostmeisters und das des Arkadenmeisters nahe aneinander, und zwar in die Zeit sofort nach 1200. — Nun sehen wir in Kapitel XXV, daß gerade in dieser Zeit Trier einer einheitlichen Stilrichtung entbehrte. Schwer ist es daher, aus stilistischen Merkmalen zu entscheiden, ob der Ostbau oder die Arkaden von Merzig zuerst erbaut sei. Auch das Bauwerk selbst liefert keine entscheidenden Spuren, die auf Priorität des einen oder anderen Teiles schließen lassen könnten.

Ein Fingerzeig, und zwar ein recht sicher deutender, ist, wie mir scheint, jedoch aus der Geschichte zu entnehmen. Um 1210 begannen sich im Orden gegen eine zu stark gewordene Prachtliebe Reformbestrebungen geltend zu machen, die sich im Jahre 1218 zu einem Beschluß des Generalkapitels verdichteten, aber auch vorher schon in einzelnen Klöstern kräftig auf Einfachheit und Armut hindrängten. Für die Zeit, in der unsere Kirche entstanden sein muß, können wir also nicht wohl einen Übergang von Einfachheit zur Pracht, wohl aber den umgekehrten Wechsel annehmen. Der Ostbau dürfte also zeitlich vor den Arkaden liegen. — Im Jahre 1218 kommt in Wadgassen ein Abt Reimerus zur Regierung, der wegen seiner Heiligkeit und strengen Disziplin alsbald eine große Berühmtheit erlangte. Sicher hat ein Mann solchen Strebens sich der Reformpartei angeschlossen, und an die Stelle der Pracht die Armut gesetzt. Mit dieser Tatsache wäre eine treffliche Erklärung für den so seltsamen Wechsel in der Ausstattung der Kirche von Merzig gegeben, für einen Wechsel, der nach den stilistischen Merkmalen, wie wir im vorhergehenden Abschnitt sahen, gerade in diese Jahre fallen muß.

Ergebnis

Trotz aller Bedenken, die aus der entgegengesetzten Ansicht Dehios selbstverständlich für mich entstehen, glaube ich nach dem Gesagten dennoch folgende Vorschläge für die Beurteilung des schwierigen Merziger Baues machen zu sollen:

Die Kirche ist ein zeitlich ziemlich einheitlicher, stilistisch aber in zwei Teile geschiedener Bau, dessen Entstehung in die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts fällt. Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen, daß die Ostteile und die Seitenschiffsmauern vor den Arkaden des Langhauses, und zwar unmittelbar vor 1218, errichtet sind.

Lothringische Einflüsse erscheinen nur innerhalb des Werkes des Ostmeisters. Soweit sie dem architektonischen Gebiet angehören, haben sie Ähn-

lichkeit mit dem Hillinischen Dombau. Wahrscheinlich aber sind sie der verlorenen Abteikirche von Wadgassen zu verdanken. Die Ornamentik hat nur mehr fragliche Beziehungen zu Trier, findet aber zahlreiche Vorbilder im Metzer Gebiet. Aber auch diese Schmuckformen können der Wadgassener Kirche entstammen. — Alle diese lothringischen Gedanken sind durch Einflüsse der rheinischen Schule, wohl auch durch prämonstratensische Ordensgewohnheiten geschwächt und zurückgedrängt.

II

Die Augustiner-Propsteikirche Ravengiersburg

Im Gegensatz zu der klosterreichen Eifel hatte der Hunsrück, das unwirtliche Bergland zwischen Mosel, Saar, Nahe und Rhein, nur ein einziges einigermaßen bedeutendes Kloster, die im Jahre 1074 gegründete Augustinerpropstei Ravengiersburg im jetzigen Kreis Simmern. Das Kloster lag bereits in der Mainzer Diözese, jedoch dicht an der trierischen Grenze, und der größte Teil seiner weithin zerstreuten Besitztümer lag in letzterer Diözese.[1]

Beschreibung und stilistische Herleitung

Als Rest der romanischen Kirche steht vor dem kümmerlichen gotisierenden Schiff aus dem 18. Jahrhundert der Westbau, auf steilem, bachumflossenem Hügel eins der imposantesten Baubilder der Rheinlande. Es sind zwei Westtürme, fünfstöckig, mit dazwischen liegendem dreistöckigen Verbindungsbau. Letzterer hat in seinem untersten Geschoß die Eingangshalle, im mittleren ein Oratorium, zu dem auch die beiden in gleicher Höhe liegenden Obergeschosse der Türme hinzugezogen sind. Abb. 65

Was uns zur Behandlung Ravengiersburgs verpflichtet, ist nicht seine bauliche Anlage. Diese bietet das rheinische Schema des zweitürmigen Westbaues nach Andernacher System, wozu als Eigentümlichkeit das Oratorium kommt. Nur seine Schmuckkunst brauchen wir hier zu besprechen, die schon Dehio, freilich ohne irgendwie auf ihre Herleitung eingehen zu können, als „Erzeugnis einer dem Rheintale fremden Schule" bezeichnet hat.[2]

Diese Worte kann Dehio nur von *einer* Gruppe innerhalb der Ravengiersburger Schmuckformen gemeint haben. Denn der Bogenfries des unteren Stockwerkes, und fast restlos auch alle Formen der vierten und fünften Turmstockwerke sind ohne weiteres aus der rheinischen Kunst zu erklären. Unrheinisch aber sind die Formen des zweiten und dritten Stockwerkes eines jeden Turmes und die beiden Obergeschosse des Mittelbaues.

Unzweideutig weist die Hauptmasse dieser Ornamente nach Trier, und zwar Abb. 64

auf Schmuckstücke des Domostchores und des Matthiasturmes. Am Hillinischen Teil des Domchores finden wir die Kugelreihen als Verzierung von Wandbögen. An die dritte Periode des Domes erinnert die Verzierung der kleinen Bögen der Galerie des Mittelbaues durch Zickzacklinien. Auch eigenartige Kapitäle dieser Bauschicht Ravengiersburgs lassen sich am Dom nachweisen: die trichterförmigen Kapitäle der unteren Säulen, die als Ecken des dritten Geschosses am Südwestturm angebracht sind, und die Kapitäle der gedrehten Säulen am Mittelbau finden sich in Trier in der dritten Bauperiode des Domchors. Ebenfalls am Dom, und zwar an den jüngsten romanischen Teilen der Chortürme, ist die im Rheinland sonst kaum vorfindliche Verzierung der Ecken durch Säulen angewendet, die wir soeben auch für Ravengiersburg erwähnten.

An den Turm von St. Matthias erinnern mit unverkennbarer Eindeutigkeit die langen Reihen lanzettlicher Blätter in Friesen und Bogen, das Rüschenband mit den in die Windungen hineingesetzten Kugeln, die Kapitäle und Konsolen aus nebeneinander gesetzten spitzen Blättern. Das charakteristischste Kennzeichen einer unmittelbaren Verbindung zwischen der Trierer Wallfahrtskirche und dem einsamen Bau auf dem Hunsrück sind jedoch die beiden Konsolen links und rechts neben dem Kruzifixus des Südwestturmes und die ihnen entsprechenden an dem anderen Turm; wir erkennen in ihnen sofort eine Nachahmung der fialenartigen Gebilde in den Ecknischen am Matthiasturm.

Alle diese trierischen Motive sind in Ravengiersburg vergröbert und versteift, ein Vorgang, der sogar während des Baues noch an Stärke zugenommen hat. Das Rüschenband mit Kugeln hat schon am zweiten Stockgurt des südwestlichen Turms die Elastizität, mit der es in Trier sich schwingt, verloren; noch schwerfälliger ist es als drittes Stockwerkband geworden; am nordwestlichen Turm vollends, an dem durchweg die Formen eine jüngere Entstehung verraten, besteht es nur mehr aus geraden Linien, nicht mehr aus Krümmungen.

Datierung

Der Westbau, über den wir irgendwelche geschichtliche Nachrichten nicht besitzen, ist offenbar in sehr langsamem Voranschreiten errichtet worden, wobei jede Zeit nach ihrem Belieben von der vorherigen in der Schmuckgebung und Einzelgestaltung abwich. Die zwei oberen Geschosse des Nordwestturmes, mit ihren spätestromanischen Fensterformen, werden nicht leicht vor 1240 angesetzt werden können, besonders wenn man in Rechnung stellt, daß es sich um einen der entlegensten Bauten der Rheinprovinz handelt. An den entspre-

chenden obersten Geschossen des südwestlichen Turmes jedoch treten Kleeblattfenster erst ganz zuletzt auf, während die sonstige Einzelbehandlung dieser Schichten auf der Stufe der Andernacher Ostapsis und des Chores von St. Castor steht: sie dürfen daher als etwas älter denn die oberen Nordturmgeschosse, auf etwa 1220 angenommen werden. — Das unterste Geschoß der beiden Türme hat einen Bogenfries, der in Technik und Zeichnung den Bogenfriesen gleicht, die kurz vor 1180 an den Ostapsiden von Maria-Laach entstanden: eben vor 1200 dürfte daher diese Sockelschicht des Ravengiersburger Baus entstanden sein. Für das zweite und dritte Geschoß, an dem die trierisch-lothringische Kunst zu Worte kam, ergäbe sich nach dieser Rechnung also eine Entstehung in den allerersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts.

Auf diese Zeit passen denn auch trefflich die aus Trier stammenden Formen: der Dom war 1196 vollendet, aber seine Chorschranken waren noch nicht errichtet und noch weniger dachte man an die Schiffsgewölbe. Erst kurz nach 1210 kann man damit begonnen haben, um in ziemlich langer Bauzeit das Werk zu Ende zu führen. Es erscheinen denn auch in Ravengiersburg zahlreiche Formen aus denjenigen Teilen des Domes, die 1196 fertig waren, aber die ganze reiche Formenwelt von Chorschranken und Wölbung ist noch nicht berücksichtigt. — Zu unserer obigen Rechnung und ihrem Ergebnis stimmt ferner das Auftreten von Spitzbogen an Ravengiersburg. Es ist dieselbe Zeit, wo, wie wir sahen, zu Merzig und Roth der Spitzbogen ins Trierische eindringt. Und besonders fällt ins Gewicht, daß gegen 1200 in Trier selbst man beginnt, Spitzbogen als Blenden anzuwenden: an der Kapelle zur Eiche Abb. 68, 3
und an der Matthiassakristei.

Ergebnis

Wenn wir noch darauf hinweisen, daß die etwas älteren oder jüngeren Kirchen in der Nähe von Ravengiersburg, nämlich die Ostapsis von Carden, die Stiftskirche von St. Castor in der Gestalt, die der Umbau von 1196 ihr gab, ferner die etwas später umgebaute Liebfrauenkirche von Koblenz, alsdann St. Severus in Boppard und die Peterskirche in Bacharach, von all dieser trierisch-lothringischen Formenwelt nichts wissen, dann dürfen wir Ravengiersburg für unsere Untersuchung folgendermaßen charakterisieren:

Nachdem in Trier selbst die lothringische Kunst bereits seit einem Menschenalter aufgegeben ist, kommt sie bald nach 1200 in Ravengiersburg noch Kap. XXV
einmal zur Anwendung. Es geschieht an einem Bau, der seiner Gesamtlage nach ganz rheinisch ist: die lothringischen Elemente an ihm sind vertreten in einer der vier Bauschichten, die er aufweist, und sie treten hier in bunter Mischung mit jüngeren, unlothringischen Formen aus Trier auf. Sie haben

ihre in Trier besessene Eigenart zum großen Teil abgelegt und legen sie während des Baues noch weiter ab. Ihr Auftreten bleibt in der Umgegend ohne Parallele.

Als

Ergebnis

des nunmehr beendigten Kapitels seien die im trierischen Bezirk vorhandenen Werke der lothringischen Kunst chronologisch zusammengestellt.

1. Kurz vor 1140 oder nach 1150: Die Dachfriese am Hauptschiff von St. Matthias.
2. 1142 oder 1143. Der Ivograbbogen.
3. 1147—53. Die Apsis von St. Simeon.
4. Ganz kurz nach 1150 bis in die erste Hälfte der sechziger Jahre: Westturm von St. Matthias.
5. 1153. Das Alberograb.
6. Kurz vor 1160. Ostchor des Domes, lothringische Bauperiode.
7. 1169. Hillingrab.
8. Um 1200. Kirche zu Messerich.
9. Um 1200. Kirche zu Roth.
10. Kurz nach 1200. Kirche zu Merzig.
11. Etwa 1210. Zweites und drittes Stockwerk am Westbau der Kirche zu Ravengiersburg.

Im Verlaufe des Kapitels sind wir mehrmals auf Spuren einer stilistischen Entwicklung innerhalb der nunmehr ihrem Bestande nach aufgestellten Gruppe gestoßen. Diese Spuren weiter zu verfolgen, wird Aufgabe eines der folgenden Kapitel sein.

Teil II B: Die Trierisch-Lothringische Bautengruppe: Synthese der Gruppe

XXIII. KAPITEL

URSÄCHLICHE ZUSAMMENHÄNGE ZWISCHEN TRIER UND DEM SÜDWESTLICHEN LOTHRINGEN

Dem *Umfange* nach sind im vorigen Kapitel die Beziehungen zwischen Trier und den südwestlichen Teilen seiner Kirchenprovinz beschrieben worden. Nunmehr geht die Frage darum, welche *Richtung* diese Einflußströme genommen haben mögen. Was wir über den Ursprung der lothringischen Kunst als Ganzes zu sagen hatten (viel durfte es nicht sein), ist bereits im Laufe des Kapitels XXI zum Ausdruck gekommen. Hier handelt es sich darum, ob *innerhalb dieses Kreises* der Westen von Trier, oder Trier vom Westen empfängt.

I

Trier oder der Westen?

Thormählen bezeichnet es als „das Nächstliegende, daß Trier selbst eine Zeitlang in künstlerischer Beziehung ein Mittelpunkt gewesen sei".[1] Reiners der zum großen Schaden für die Wissenschaft durch den Krieg am Weiterforschen gehindert worden ist, weist auf die Stellung Triers als Metropolitansitz hin, erwähnt seine künstlerische Bedeutung in frühromanischer Zeit und sagt dann: „Solcher Stellung gegenüber neigt man zu der Annahme, daß Trier auch künstlerisch auf seine Kirchenprovinz von Einfluß gewesen."[2] Bei aller Reserve, die er sich angesichts seiner im Kriege ungünstigen Arbeitslage auferlegt, glaubt er dennoch von einem bestimmenden Einfluß der Metropolitanhauptstadt auf die westlichen Gegenden der Kirchenprovinz sprechen zu können: „Für die frühe Gruppe, mit den Kirchen von Olley, Mont Saint-Martin und Sainte-Marie aux Bois, mag Trier der Ausgangspunkt gewesen sein." Die beiden letzteren Kirchen haben aber schon die Schmuckart, die wir als eigentlich Lothringisch bezeichnen, und mit deren Eigenart uns besonders die Veröffentlichung von Reiners bekannt gemacht hat. Für sie wäre also die Quelle im Trierischen Boden. — „Bei der späteren Gruppe wäre es die Empfängerin." Die polygonen Apsiden mit Strebepfeilern also, die in Verbindung mit jener Dekorationskunst den hauptsächlichsten Wesenszug der Trierischen Gruppe bilden, wären also dem westlichen Lothringen zu verdanken. —

Trier und der Westen!

Im Gegensatz zu diesen Ausführungen scheint es mir, als könne eine Abhängigkeit der westlothringischen Kunst von Trier weder vollkommen bejaht, noch vollständig verneint werden; die westlothringische Kunst, seit den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts eine echte Grenzkunst, hat, nach Ablauf einer rein deutschen Periode, einige Elemente aus dem Westen wie aus anderen Richtungen aufgesogen.

Unbedingt zu bejahen ist ein Einfluß Triers auf die Verduner Kunst in der wichtigen Frage der Ostlösung: Wir haben bei der Erörterung der Ostteile von St. Matthias und bei Untersuchung des lothringischen Bauteils am Hillinischen Ostchor darauf hinweisen können, daß der grundlegende Gedanke, die unteren Räume der Chorflankiertürme als Nebenchöre mit dem Kirchenraum zu vereinigen und sie auch mit dem Hauptchor in Verbindung zu setzen, in Trier entstand. Wie wir bei Schilderung der lothringischen Gesamtkunst des näheren ausführen konnten, wird auch über diesen einen Punkt hinaus eine enge Verwandtschaft Triers mit dem Südwesten nicht zu bezweifeln sein, ein Erbstück aus der engen künstlerischen Verbundenheit des Landes mit Deutschland im ganzen 11. Jahrhundert. (Siehe S. 140 u. f.)

Ornamentik?

Wenn aber Reiners, übrigens in leisem Widerspruch mit seiner anderweitig geäußerten Ansicht eines rein italienischen Ursprungs (Reiners-Ew. S. 52), die so wichtige *Lothringer Schmuckkunst* auf Trier zurückführt, so ergeben sich doch zahlreiche und wohl unüberbrückbare Schwierigkeiten. Sie liegen in der *Entwicklungslinie der Trierischen Kunst*, die wir bis zum Vorabend des dortigen Auftretens der Lothringer Formen verfolgen können. Diese Entwicklung kennt nichts von solcher Schmuckkunst und ist auch in keiner Weise geeignet, zu ihr hinzuführen.

Zeichnen wir diese Linie. Erst gegen 1070 war die Westfront des Domes beendigt worden. Noch ihre jüngsten Teile, die obersten Turmgeschosse, halten sich in dem Charakter, den Poppos großer Baumeister etwa um 1040 dem Werke beim Entwurf gegeben hatte; es sind große ungebrochene Flächen, an denen kein Bogen mit Zierat verbrämt ist und kein Kapitäl auch nur den bescheidensten pflanzlichen Schmuck trägt.

Diese vom Dom eingeschlagene Richtung wurde einige Jahrzehnte hindurch in der Diözese nicht verlassen: eine ziemlich große Anzahl von Kirchtürmen, die über das ganze Triersche Land verstreut sind, beweist es. Wir nennen nur die wichtigsten, in der Überzeugung, daß eine noch gründlichere Durchforschung des Trierer Landes ihre Zahl noch vermehren würde. Nahe bei Trier, an der Sauer, liegen die Türme von Edingen und von Wintersdorf,[3] am Rhein der Nordostturm der Pfarrkirche von Andernach und die zwei Westtürme des Florinsstiftes,[4] an der Mittelmosel das wertvollste und klarste

Glied der Gruppe, der jetzt ohne Kirchenschiff isoliert stehende Turm einer niedergelegten Pfarrkirche von Filzen. Was diese Türme mit den Domtürmen verbindet, ist die gedrungene, schwerfällige Form, der Verzicht auf Lisenengliederung, die starken Stockwerkprofile, nur aus Platte und Schräge bestehend, die Fensterform, indem immer zwei Fenster unter einem Blendbogen zusammengefaßt sind, die kämpferartig weit ausladenden Kapitäle, und endlich der Farbenwechsel, der an Eckquaderungen und Fensterbögen gelben und roten Stein aufeinander folgen läßt. Auch nur ein Keim der lothringischen Art ist an ihnen nicht zu entdecken.

Zeitlich dem Auftreten der lothringischen Kunst in Trier liegt noch näher die Westkrypta des Domes, die unter Erzbischof Bruno gegen 1120 ihre jetzige Gestalt erhielt. Aber auch in ihr regt sich noch nichts, was auf die Entstehung der von uns beschriebenen Gruppe hinführen könnte. Würfelkapitäle ohne jeden Schmuck, Säulenschäfte von gedrungener, schwerer Masse, Wandsäulen, die nur zur Hälfte ihrer Dicke frei stehen, Basen ohne Eckblätter: eine rein architektonische Gesinnung lehnt noch immer jeden Schmuck ab, und das Raumgefühl weiß noch nichts von Schlankheit und Streben.

Bald darauf scheint sich in Trier die Lust an Schmuckformen eingestellt zu haben. Als ihre ersten Äußerungen treten die Ornamente am Ostbau von St. Matthias auf. Hier suchen, wie wir gesehen, die Künstler auf allen Seiten nach neuen Formen, greifen in den italienischen Mustervorrat, ahmen die Handschriftenmalerei und die Metalltechnik nach, mühen sich auch um Weiterbildung der hieraus entnommenen Formen ab. Aber nichts bringen sie von der lothringischen Rüsche, von dem die Antike nachahmenden Blätterkapitäl, von den lanzettlichen und den krausen Blättern. Und, was die Hauptsache ist, es waltet am Ostteile von St. Matthias noch nirgends die die Fläche negierende, in tiefes Ornament auflösende Gesinnung, und noch an keinem seiner Schmuckteile, die in mühseliger Zeichenarbeit entstanden sind, fühlen wir auch nur irgendwie den stürmischen, die Formen mühelos meisternden Meißel, der den Ivobogen, die Schmuckwelt am Matthiasturm und an St. Simeon schafft. Und diese Ostteile von St. Matthias entstehen in den Jahren 1127 bis 1131, nur ein Jahrzehnt vor dem südlichen Dachfries, nur zwölf Jahre vor dem Ivobogen. — Ohne das Eindringen einer neuen, von außen kommenden und dort bereits zur Reife gekommenen Kunst kann der jähe Wechsel nicht erklärt werden.

Damit entfällt, wie nach einer kürzeren Bemerkung in Kapitel XVII nun ausführlicher gesagt sei, auch die Möglichkeit, die an unserer Gruppe beobachtete Schmuckkunst könne aus den antiken Schätzen der alten Treviris entstanden sein. Spätrömische Kapitäle, besonders aus der die Formen häu-

fenden nachhadrianischen Kunst, ja ganze Fassaden mit der nachkonstantinischen Scheinarchitektur sind in dem Trier des 12. Jahrhunderts selbstverständlich häufig gewesen; daß mancher romanische Bildhauer für eine Ranke oder ein Blatt eine römische Vorlage gebraucht habe, läßt sich voraussetzen. Aber für eine durchgreifende Wiederaufnahme der Antike müßten Spuren vorhanden sein, und vor allem müßten sich Anfangsformen einer solchen zeigen. — Ferner stehen die antiken Erinnerungen, die in der lothringischen Bauplastik unverkennbar eine Rolle spielen, doch zu weit von der Antike ab, als daß sie eine unmittelbare Nachahmung derselben bilden könnten. — Und endlich läßt sich eine Menge von Lieblingsmotiven unserer Kunst aus dem Altertum *gar* nicht herleiten. So etwa die Kugeln, die lanzettlichen Blätter, die Margueritenblüten, das Kressenblatt und die Reihen von Haken.

In irgendeiner Weise Trier als Geburtsort der nun dort wirkenden Kunst nachzuweisen, dürfte also unmöglich sein. Sie ist fürs Mittelmoselgebiet vielmehr eine plötzlich auftretende, beim ersten Erscheinen bereits fertige Übung. Sie muß also aus der Fremde kommen.

Aber in einem anderen Sinne könnte die künstlerische Führerschaft Triers gegenüber Oberlothringen gemeint sein, so nämlich, daß die Metropolitanhauptstadt zwar nicht ihre Kunst selbst erzeugt, aber doch die anderwärts empfangene Kunst an die Kirchenprovinz weitergegeben habe.

Es sei vorerst bemerkt, daß selbst eine starke hierarchische Machtstellung einer Erzbischofsstadt noch keine *künstlerische* Führerschaft nach sich zu ziehen braucht. Die Kölner Kirchenprovinz bildete im 12. und 13. Jahrhundert gewiß eine streng geschlossene kirchliche Einheit, und doch kennt jeder den klaffenden Unterschied zwischen den festlich frohen Basiliken des Rheinlandes und dem schwerfälligen Ernst der westfälischen Hallenkirchen, zwischen der gehaltenen rheinischen Plastik und den fließenden weichen Formen der Lütticher Werkstätten. Die kirchliche Einteilung *kann* gewiß künstlerischen Einflußströmen die Wege bahnen; ob aber *in Wirklichkeit* die kausalen Fäden der Kunstentwicklung ihr entsprechend gelaufen seien, das kann nur auf Grund der *Kunstwerke selbst* beurteilt werden.

Nun tritt aber für jedes der ersten lothringischen Werke auf Trierer Boden ein Vorbild drüben im Westen auf. Wie wir beim Ivobogen, beim Matthiasturm, bei der Simeonsapsis bei dem Dachfries von St. Matthias feststellen konnten, liegen diese Vorbilder regelmäßig eine zwar kurze, aber für die Übertragung vollkommen ausreichende Zeit vor den Trierer Werken.

Und wäre eine Zeitfolge auch nicht zu erweisen, so würde doch die geographische Lage Triers gegen eine ostwestliche Richtung des Stromes sprechen. Was wir lothringische Kunst nennen, erstreckt sich in einer ungeheuren

Elipse von 230 km Längendurchmesser von der mittleren Mosel bis zu den Quellen von Mosel und Maas. Trier bezeichnet den nordöstlichen Punkt dieser Fläche. Wäre es Entstehungs- oder auch nur Vermittlungsort der lothringischen Kunst, so könnte diese sich unmöglich nur nach einer einzigen Richtung hin so weit von der Quelle aus verbreitet haben.

Trier ist also nicht Mittelpunkt, sondern Grenzpunkt der neuen Schmuckkunst; nicht von dort wandert sie aufwärts nach Verdun, sondern sie zog maas- und moselabwärts, bis sie in Trier ihren östlichsten, freilich glänzendsten Punkt erreichte.

II

Gründe der Bewegung?

Nun brauchen wir nur mehr die *Gründe* darzulegen, die diesen Vorstoß nach Trier gelingen liessen.

Wesentlich lagen sie in der *Kunst selbst*. Sie fand Trier in einem Zustand des Suchens nach Neuem, und für dieses Suchen bot sie eine überlegene Erfüllung an. Daß man sie annahm, war eine kunstgeschichtliche Notwendigkeit ebensosehr, wie einige Jahrzehnte später das reiche Köln die ausdrucksreiche und linienschöne Lütticher Metallkunst in seinen Mauern wirken ließ, oder wie gegen 1300 sich das arme, badische Ufer des Rheins aus dem ritterlich stolzen Elsaß die dort umgeformte französische Plastik geben ließ.

Zu diesen rein künstlerischen Gründen kamen solche kirchlicher und *kirchenpolitischer* Art. Es wirkte der Verband der Kirchenprovinz. Diese war bis jetzt durch Erzbischöfe königlicher Ernennung regiert worden. Seit dem Wormser Konkordat aber hat nicht mehr der König, sondern das Domkapitel das wichtigste Wort bei der Wiederbesetzung der Bischofsstühle zu sprechen. Die Bischöfe werden nicht mehr aus entfernten Gegenden des Reiches her berufen, Angehörige des einheimischen Klerus werden gewählt. Es ist eine Zeit, in der die Diözesen und Kirchenprovinzen sich innerlich zusammenschließen, für die Ausbreitung einer einheitlichen Kunst in der Kirchenprovinz ein günstiger Augenblick.

Inwieweit Bewegungen künstlerischer Art sich an *Einzelpersonen* knüpfen, ist an und für sich zweifelhaft und kann nur in seltenen Fällen klargelegt werden. Und auch dann noch bleibt, vor allem im Mittelalter, unklar, inwieweit diese Einzelpersönlichkeit richtunggebender Inspirator oder nur Auftraggeber ohne künstlerisches Mitempfinden gewesen ist.

In unserem Falle ist eine Beteiligung Alberos unverkennbar. Auf dem Ivobogen läßt er sich als Stifter des Monuments nennen. Bei St. Simeon ist er entweder selbst Bauherr oder hat bei Beginn des Baues eben erst die Leitung

des Stiftes niedergelegt. Auch für den Matthiasturm ist er der geistige Urheber. Er und Abt Bertulf sind Freunde und Verbündete, die Geldmittel der Euchariusabtei dienen auch dem Bischof.

Nicht nur seine Beteiligung, sondern auch deren Grad und Art läßt sich erkennen. Er muß mehr als nur ein teilnahmsloser Auftraggeber gewesen sein. Denn ein solcher hätte sich an die ortseingesessene Art und Weise gehalten oder hätte doch nicht mit solcher Ausschließlichkeit die westliche Kunst an der Mosel begünstigt.

Was sich fragt, ist nur, ob Alberos Teilnahme für die neue Kunst aus religiös-kirchlichen, politischen oder rein künstlerischen Interessen entsprungen sei. Alle diese Gesichtspunkte mögen ihn geleitet haben. Seine tiefe Frömmigkeit begrüßte den großen Reichtum der neuen Kunst als willkommenes Mittel zu würdigerem Schmuck des Gotteshauses. Politisch und besonders kirchenpolitisch kam er, wie wir sahen, mit einem klar umrissenen Regierungsprogramm nach Trier, auf das im Erzstift die schwersten Widerstände warteten. Sein tatkräftiges Betonen und Durchsetzen der eigenen Grundsätze und der eigenen Persönlichkeit mußte in einer eigenen Kunst eine wirksame Hilfe erblicken. Und zumal in einer solchen Kunst. Denn sie kam aus seiner eigenen Heimat, und auch in seinem früheren Wirkungskreise, in Metz, wurde sie geübt. Sie war anders als die Kunst der eben abgeschlossenen rechtsrheinischen Generation von Trierer Erzbischöfen. Und sie war neu, prächtig und pathetisch. Auch künstlerischen Gesichtspunkten wird also die Teilnahme des neuen Bischofs für die neue Kunst entsprungen sein.

Übertreiben wir aber nicht die Bedeutung der Verbindung Lothringens mit Trier. Fragen wir lieber nach den Grenzen, die auch dieser Kunst im Trierischen Gebiet gezogen blieben.

XXIV. KAPITEL

DIE AUFNAHME DES LOTHRINGISCHEN STILS IM GEBIET DES ERZSTIFTS TRIER

Einheit der Trierer Kirchenprovinz?

Schon die wenigen bisher bekannten Werke lothringischer Art im Trierischen, vor allem aber die Beobachtung, daß gerade in der Metropolitanhauptstadt diese Kunst ihre größten Werke schuf, mußte zu der Neigung führen, das ganze Trierische Gebiet als Teil des lothringischen Kunstkreises hinzustellen. Dieser Gedanke mußte zu der Formulierung voranschreiten, die Wackenroder fand: „Das weite Gebiet der Trierischen Kirchenprovinz ist auch künstlerisch eine Einheit."[1]

Auf Grund der in Kapitel XXII vorgenommenen Bestandsaufnahme scheint aber eine Begrenzung dieser Ansicht unvermeidlich zu sein. Und zwar eine Begrenzung in doppelter Hinsicht. Nach lothringischer Seite hin, insofern diejenigen Gruppen der Lothringer Kunst genannt werden, die in Trier Aufnahme finden. Besonders aber nach der Seite des aufnehmenden Subjektes hin, insofern bei weitem nicht das gesamte Gebiet des Trierischen Erzstifts sich der vom Westen her kommenden Bewegung erschließt.

I

Bei allem Gemeinsamen, wodurch die Kunst des südwestlichen Lothringen zu einer Einheit zusammengefaßt wird, ist in einem so weiten Gebiet die Bildung von Sondergruppen selbstverständlich. In Kapitel XXI haben wir bereits gesagt, daß wir von einer reinlichen Scheidung dieser Gruppen noch weit entfernt sind. Schon jetzt aber kann die Untersuchung angestellt werden, welche Einzelströmung aus dem lothringischen Gesamtbecken durch Alberos Bautätigkeit nach Trier gelenkt wird.

Ganz Lothringen?

In Trier *fehlen* einige der sehr charakteristischen Ornamentformen, die südlich der Linie Metz-Verdun weit verbreitet sind. Statt der echten Konsole begegnete uns dort oft und oft die sogenannte Hängekonsole. An den sieben Kirchen, die wir aus dem Trierischen der lothringischen Kunst zuweisen konnten, erscheint sie aber kein einziges Mal. So ist es aber auch in Verdun und seiner Umgebung. — *Verdun* und seine Nachbarschaft meiden auch das Würfelkapitäl mit solcher Hartnäckigkeit, daß es in Mont devant Sassey nirgends, im Dom nur einmal und an einer nebensächlichen Stelle, nämlich in einer der Turmemporen, vorkommt. Andere lothringische Bezirke, vor allem der Süden und der Südwesten, kennen es, die in Trier eindringende Kunst aber wendet es unter den über hundert Kapitälen am Matthiasturm, an St. Simeon und an den Grabbögen niemals an. Ebensowenig verwendet Trier und Verdun die Zickzacklinie, die im ganzen südlichen Lothringen und in der Grafschaft Bar oft begegnet und bekanntlich dem allgemeinen Formenschatze des nördlichen Frankreich angehört.[2]

Nicht nur durch gemeinsames Vermeiden, sondern auch durch *positive* Merkmale ist Trier ausschließlich mit Verdun verbunden. An deren Spitze steht das wichtigste architektonische Moment, die vieleckige Apsis. Deren Vorkommen in Lothringen, über das wir bei der einleitenden Beschreibung der lothringischen Kunst bereits kurz sprachen, muß hier genauer dargelegt werden. Polygone Apsiden früheren Datums als es die rheinischen sind, besitzt Lothringen bekanntlich viele; wer sie aber durchmustert, sieht sich bald ge-

nötigt, sie für den Zweck entwicklungsgeschichtlicher Darstellung in zwei grundverschiedene Schichten zu sondern, von denen die eine, die zahlreichere, für einen Vergleich zwischen Trier und Lothringen nicht in Betracht kommt. Besteht sie doch nur aus solchen Apsiden, die ganz am Ende des Jahrhunderts, fünf Dezennien nach den Trierer Apsiden, entstanden. Das südliche Lothringen hat als solche die von Vicherey, eines der allerspätesten Werke der Romanik. Xugney, ebenfalls im alten Bistum Toul, kennzeichnet sich durch Spitzbogen bereits als noch jüngeres Werk und muß frühestens gegen 1200 gebaut sein.[3] Und selbst abgesehen von ihrer späteren Entstehung sind die beiden Werke, übrigens von ganz unbedeutendem Ausmaß, für die Beurteilung der an die Mosel vordringenden Kunst deswegen ohne Bedeutung, weil sie nicht, wie diese, Strebepfeiler besitzen, sondern lediglich ganz schwache Lisenenbänder auf die Kanten ihrer Apsiden legen. — Noch weniger können die übrigen polygonen Abschlüsse lothringischer Apsiden für unsere Zwecke nutzbar gemacht werden, Bauten, die allerdings zum Teil Strebepfeiler anwenden, aber durch schon vollkommen ausgebildete gotische Formen in einen ganz anderen Kunstkreis hineinrücken. Es ist dies Morlingen, wo mit rein gotischer Gewölbekonstruktion, rein gotischen Rippenprofilen und einigen gotischen Kapitälen sich romanische mischen.[4] Auf derselben Stufe stehen Blanzey, ebenfalls im Zentrum unseres Gebietes gelegen, und das nicht weit entfernte Gezoncourt, die beide vollkommen gotisch eingewölbt sind, ohne daß sich irgendein Grund fände, diese Einwölbung etwa als eine spätere Zutat zu bezeichnen.[5] — Polygone Apsiden, die als Vorbilder für Trier in Betracht kommen können, d. h. Bauten aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, finden sich nur in Verdun und in seinem kleinen Nachbild, Mont-devant-Sassey. Abgesehen hiervon, beherrscht die runde Apsis unser Gebiet,[6] selbst da, wo es sich um ganz reiche Anlagen und um Bauten hervorragender Bauherren handelt, und nicht einmal in der mittelbaren Nähe Verduns vermag, wie wir bereits anderswo erwähnten, das Beispiel des Domes die runde Apsis zu verscheuchen.[7] Beweise genug, daß nicht die Lothringer Kunst als Ganzes, sondern eine verhältnismäßig weit entfernte, eng geschlossene Gruppe ins Trierische vorstößt. Es muß noch hinzugefügt werden, daß Türme von solcher Aufgelöstheit, wie der Westturm von St. Matthias, in Verdun allerdings nicht mehr vorhanden sind, daß wir aber bei Besprechung des Matthiasturmes Beweise genug dafür fanden, daß die vier verlorenen romanischen Domtürme von Verdun auch in diesem wichtigen Belange sein Vorbild gewesen sind.

Auf denselben Weg weisen auch die *Schmuckformen*. In Verdun und in seiner Gruppe, und auf dem weiten Lothringischen Gebiete *nur* hier, treffen

wir die aus Trier bekannte Rüsche, das umgekrempelte Kressenblatt, die Kugeln und die Marguerite in der Form wie sie an St. Matthias uns begegnete. Und nur aus dem Verduner Dom, und zwar aus dessen Porte St.-Jean, ist das Mattheiser Ornament eines Fragezeichens erhalten, das durch seine Seltenheit in Versuchung führte, an eine Erfindung des Barock zu glauben. Endlich muß an den Meister der Porte du lion erinnert werden, der unmittelbar vom Dom der Maasstadt her in den an der Mosel gerufen wird, um dort im Ivobogen den bewußtesten Vertreter der für Trier neuen Kunst zu schaffen.

Metz?

Da die bedeutendsten etwa gleichzeitig erbauten Abteikirchen in Metz, St. Arnulf, St. Clemens und St. Vincenz, verloren sind, ohne daß wir wissen, ob und inwieweit die Metzer Kunst mit der von Verdun übereinstimmte, so besteht ein gewisser Zweifel, ob nicht etwa Metz statt Verdun der Ausgangspunkt für die nach Trier schlagende Welle gewesen sei. Sicher haben sich von Metz, dem früheren Wirkungsorte Alberos, nach Trier Einflußfäden gezogen, und solche haben wir bei der Besprechung von St. Simeon und Merzig ja auch bloßlegen können. Doch hat die Frage wenig Gewicht. Denn die Zeitspanne zwischen den Trierer und den Verduner Werken, zwei Jahre zwischen der Porte du lion und dem Ivobogen, fünf Jahre zwischen dem Ostbau von Verdun und der Trierer Simeonsapsis, nicht einmal ein Jahrzehnt zwischen Verdun und dem Matthiasturm, diese Zeitspanne sage ich, zwischen den westlichen und den östlichen Werken ist zu gering, als daß sich noch irgendwie wesentliche Stilverschiebungen zwischen die Trierer und die Verduner Art geworfen haben könnten. Nicht Verdun oder Metz, sondern Verdun und Metz kann also höchsten Falles der Quellpunkt der in Trier einwandernden Kunst gewesen sein.

Ergebnis

Das Ergebnis dieses Abschnittes darf also in folgendem zusammengefaßt werden: In Verdun, vielleicht auch in Metz, arbeitet innerhalb der Lothringer Gesamtkunst eine Gruppe, die durch eine Reihe wichtiger Merkmale baulicher und dekorativer Natur gegen die übrigen Gebiete Lothringens abgegrenzt ist. Fast gleichzeitig mit ihren Hauptarbeiten in Verdun stößt sie, und zwar fast ohne Beimischung von Elementen anderer Sondergruppen, nach Trier vor.

II

Ganz Trier?

Für unseren Zweck wichtiger ist die zweite Frage unseres Kapitels, die nämlich, wie sich zu dieser Kunst das weite *Gebiet des Erzstifts Trier* stellte.

Die Erzdiözese folgte im 12. Jahrhundert dem Laufe der Mosel von unterhalb Diedenhofen bis zum Rhein in einem breiten Streifen, der sich auf

der linken Seite des Flusses bis zum Vingstbach, auf der rechten aber etwa bis zum Kamm des Hunsrücks erstreckte. Ungefähr in derselben Breite überschritt er den Rhein, um auf beiden Seiten der Lahn bis weit über Limburg hinaus vorzustoßen. Nach der heutigen politischen Einteilung gemessen umfaßte die Diözese also den mittleren Teil des Regierungsbezirks Trier, den nördlichen und mittleren Teil des Bezirks Coblenz und die nördliche Hälfte des Bezirks Wiesbaden.

Auf den rechtsrheinischen Teil des Erzbistums hat die lothringische Kunst selbstverständlich keinen Einfluß ausgeübt. Erörtern wir aber die Stellung des linken Rheinufers zu ihr.

Laach

Auf die vom gleichzeitigen Trier so ganz verschiedene Art, in der der Prachtbau von Maria-Laach seiner Vollendung entgegenging, braucht dabei weniger Gewicht gelegt zu werden. Denn als Erzbischof Hillin im Jahre 1156 diese Kirche weihte und an den damals vollendeten Teilen, dem Langhaus und den beiden Querhäusern, keine einzige Erinnerung an Trier fand, wußte er, daß der Meisterbau nun einmal in der Nachfolge von Speyer begonnen worden war und daß ein Einlenken in die inzwischen zu Trier aufgekommene Richtung zu schwer gewesen wäre. Auch das Beharren der erst nach der Weihe erbauten Ostapsis beim alten Plan war nicht zu verwundern, schon deshalb, weil auf diesen Teil die dem Trierischen Erzstift fern wohnende Stifterin, die Gräfin von Are, sicher den größten Einfluß ausübte.[8]

Coblenzer Bezirk

Anders lagen die Dinge in *Coblenz und seiner Umgebung*. Es war neben Trier das einzige bedeutende Gemeinwesen des bischöflichen Staates. Der Erzbischof hatte hier eine Burg. Die Trierer Stifte und Klöster besaßen hier Güter und Gerechtsame. Die Coblenzer Stifte, St. Castor und St. Florin, waren den Trierer Kollegien an Rang gleich, überragten sie an Reichtum und waren nach jeder Richtung hin unabhängig in ihren künstlerischen Maßnahmen. Die Kunst, die Coblenz und seine Umgebung entfalteten, fällt für uns also schwer ins Gewicht.

Einen der bezeichnenden Punkte dieser Kunst hat Rave mit aller Deutlichkeit herausgestellt.[9] Bereits in alberonischer Zeit entsteht, um Coblenz kristallisiert, eine zahlreiche Gruppe von Emporenkirchen, und die Empore ist der lothringischen Kunst bekanntlich vollkommen fremd. Als ältestes Mitglied der Familie besitzen wir heute die vor 1148 erbaute Johanneskirche von Niederlahnstein. Daß ihr noch andere, bedeutendere Anlagen derselben Art vorangegangen seien, ist zu vermuten, da die entscheidende Neuerung des Emporenbauens wohl kaum bei einer so kleinen Kirche aufgetreten sein wird. Nur wenig später als St. Johann wurde die im Jahre 1841 abgerissene Pfarrkirche von Vallendar gebaut, der die ebenfalls in Verlust geratene Emporen-

kirche von Metternich folgte. Fast vollkommen nach dem Niederlahnsteiner Beispiel richtet sich die bald nach 1150 aufgeführte alte Kirche in Ems; als Werk des dort begüterten Castorstifts legte sie für das Ansehen des Emporenbaues im Coblenzer Weichbild ein besonders wichtiges Zeugnis ab. Größere Kirchen in den Städten folgten. Liebfrauen, die einzige Pfarrkirche des damaligen Coblenz, entstand etwas vor 1200 als dreischiffige, flachgedeckte Emporenkirche,[10] und auch das benachbarte Boppard, damals noch Reichsstadt, erbaute sich im letzten Viertel des Jahrhunderts eine Pfarrkirche, St. Severus, nach demselben Schema.[11]

Zu den von Rave zusammengestellten Emporenkirchen müssen wir für unseren Zweck auch die übrigen Coblenzer Bauten des Jahrhunderts hinzufügen. Im letzten Jahrzehnt baute das Castorstift seine alte Kirche zu einer Basilika mit abnorm breitem Mittelschiff um, behielt aber dabei die Haupteigentümlichkeiten des vorhergehenden Baues, die flache Decke und die sehr starke Breite des Mittelschiffs, bei. In ebenso konservativer Art legte das Florinsstift an den Westbau seiner Kirche, ein den Trierer Dom nachahmendes Werk des späten 11. Jahrhunderts, ein neues Langhaus an, wiederum eine im Mittelschiff flachgedeckte Basilika.

Die beiden emporenlosen Kirchen, in Verbindung mit den im vorhergehenden genannten Emporenbauten, ermöglichen ein *allgemeines* Urteil über die in Coblenz um 1150 waltende Richtung.

Sie ist streng konservativ. Die Raumbildung erfolgt nach den Grundsätzen des 11. Jahrhunderts durch Aneinanderreihung in sich selbständiger Einzelräume. Daher werden die Apsiden durch einen tief gehenden Triumphbogen von den Schiffen getrennt; beliebt sind die Ostschlüsse in drei Parallelapsiden, die jedes der drei Schiffe zu einem für sich bestehenden Ganzen gestalten; die Emporenöffnungen werden meist so gehalten, daß die Empore mit dem Schiff keine Raumvereinigung eingehen kann; die Pfeiler sind vielfach ohne Vorlagen, erhalten in einigen Fällen sogar gestreckt rechteckigen Grundriß, um wie Stücke einer abschließenden Mauer wirken zu können. Als Erbe des 11. Jahrhunderts ist auch die Achtung vor der ungeteilten Fläche, vor der Mauer, die Abneigung gegen die Mauerauftteilung übernommen. Daher das einmütige Festhalten am Flachdeckbau, das Vermeiden jeglicher Hochwandgliederung, die gradflächigen, oft rechteckigen Pfeiler, die stets halbrunden Apsiden.

Zu dieser Raumgesinnung paßt die äußerste Einschränkung des Schmuckes. Die Kopfprofile der Arkadenpfeiler bestehen in Niederlahnstein, Ems, Liebfrauen, St. Lubentius nur aus Platte und Schräge, in St. Florin sind sie reicher, aber schmal und so gehalten, daß man die Sorge des Architekten

vor einer allzu bemerkbaren Belebung der Wand und des Pfeilers empfindet. Nur St. Severus gibt seinen Arkadenpfeilern reichere und zugleich schwerere Profile. — Selbst in den Emporen regt sich noch nicht das Lebensgefühl der Zeit. Wie ihre Öffnungen in Liebfrauen und St. Severus ursprünglich gestaltet gewesen sind, ist uns freilich unbekannt, da die jetzigen Hochwände der genannten Kirchen eine Umarbeitung seitens des frühen 13. Jahrhunderts darstellen. In Niederlahnstein jedoch, in Ems und in Dietkirchen finden wir an den Emporenöffnungen nichts als Platte und Schräge sowie Würfelkapitäl mit glatten, unverzierten Spiegeln. Zu Schmuckformen aus dem Pflanzenreich kommt es nicht einmal bei der Kirche des großen Florinsstiftes. Erst als das Ende des Jahrhunderts vor der Türe steht, erst während in Köln schon an Groß-St.-Martin gebaut wird, erst nach vollständiger Fertigstellung des Trierer Ostchors tritt auch in Coblenz endlich die Zierfreude des übrigen Rheinlandes auf, beim Umbau von St. Castor nämlich.

Dieser *Konservativismus* kann nur durchaus bewußt gewesen sein. Bewußt gegenüber der Wandaufteilung und der Gewölbebildung von Maria-Laach sowie gegenüber den im Blattschmuck glänzenden Kapitälen dieser Kirche, die man als vielbesprochenes, fortschrittliches Bauwerk doch in nächster Nähe hatte. — Noch stärker jedoch muß er zum Bewußtsein gekommen sein gegenüber den polygonen Apsiden, den üppigen Kapitälen und den ornamentierten Bögen, mit denen man in Trier die gleichzeitigen Kirchen ausstattete. Von einem politischen oder kirchlichen Gegensatz gegenüber dem Erzbischof, der sich oft in Coblenz aufhielt und dort auch starb, kann selbstverständlich keine Rede sein; aber es hieße doch den Tatsachen ins Gesicht schlagen, wollte man leugnen, daß der Bezirk der Untermosel und der unteren Lahn die unter Albero eingeführte Kunst einhellig ablehnte.

Trier-Stadt

Wir kommen nun zum *engeren Trierer Bezirk*, ins Gebiet der Mittelmosel, der angrenzenden Eifel und des sogenannten Hunsrücks, d. h. der Ecke zwischen dem rechten Saarufer und der Mosel. Die Urteilsbildung über diese Gebiete ist schwer. Ihre beiden wichtigsten Bauten, die Kirche des Augustinerkonvents Springiersbach und die der Abtei Himmerode, welch letztere noch zu einer Zeit errichtet wurde, da die Zisterzienser in Deutschland den örtlichen Bausitten noch nicht Kirchen ihres eigenen Stils entgegensetzten, sind verloren. Die Stiftskirche von St. Paulin in Trier jedoch[12] kennen wir wenigstens noch aus einer Abbildung, die vor ihrer bekanntlich im Jahre 1673 erfolgten Sprengung aufgenommen wurde. Begonnen bereits kurz nachdem ihre Vorgängerin im Jahre 1096 verbrannt war, also lange vor Alberos Regierungsantritt, wurde sie erst 1148 geweiht. Ihr Grundriß, die an rheinischen Stiftskirchen bis nach Brauweiler hinab und nach Dietkirchen hin vorkom-

mende dreischiffige Basilika mit je einer Apsis für jedes der drei Schiffe, sowie ihr Gesamtaufbau müssen als Erzeugnisse der Zeit um 1100 hier außer Ansatz bleiben. Es ließe sich aber vermuten, daß wenigstens in den höheren, bereits in die dreißiger und vierziger Jahre fallenden Teilen eine Spur der Lothringer Kunst auftauchte. Wenn nun die Abbildungen auch selbstverständlich über Einzelheiten keine Auskunft geben, so sagen sie doch klar, daß die oberen, offenbar noch unter Albero erbauten Partien des Westteiles dem Lothringer Kreis nicht angehören. Die Türme folgen vielmehr, wie die gesamte Westansicht, dem Popponischen Dombau und fügen sich mit ihren ungebrochenen Flächen und gedrungenen Doppelfenstern in jene bodenständiige Trierer Gruppe ein, die in Andernach, Filzen usw. kleine Kopien der westlichen Domtürme geschaffen hat.

Dazu kommt die *Trierer Plastik* der Jahrhundertmitte. Das jetzt im Provinzialmuseum aufbewahrte mächtige Relief, welches früher über der Toröffnung des mittelalterlichen Südtors von Trier, des sog. Neutors, den Eintretenden begrüßte, wird nach jetzt allgemein gewordener Ansicht ins Jahr 1147 gelegt; dieselbe Ansicht hält dafür, daß es auf direkte Veranlassung des Erzbischofs gefertigt wurde. Mit der Verduner Kunst, die an den übrigen Werken der Alberonischen Zeit ihre Triumphe feiert, hat das Neutorrelief aber nichts Verwandtes. Wir kennen diese Kunst vom Dom in Verdun her. Bei Aufdeckung der Porte du lion fand sich ein prachtvoll erhaltenes Tympanon, das den thronenden Heiland inmitten der Evangelistensymbole zeigt. Schon vorher waren bekannt die vier Gruppen bzw. Statuen an den Strebepfeilern des Chores, von denen ich aber die Gruppe Adam und Eva als offenbar späteren Ursprungs außer Ansatz lassen zu müssen glaube. Diese gesamte Plastik des Verduner Doms rundet die Körper, das Neutorrelief aber legt sie in ebener Flächigkeit auf die Relief-Grundebene. In Verdun verlaufen die Falten gerade, am Trierer Bild aber in aufgeregten Krümmungen. In Verdun fehlen auch die Aufbauschungen des unteren Gewandrandes, die eine bezeichnende Eigenschaft des Trierer Reliefs ausmachen. Die Einzelfalte entsteht in Trier vielfach durch Einkerbung schiefer Ebenen in die Hauptfläche der Figur, ein Verfahren, das besonders am Obergewande des Bischofs, am Mantel des hl. Petrus und über den Knien der Christusfigur zur Anwendung kam. Bei den Verduner Figuren bleibt es unbekannt, so daß hier alle Falten runde Stege haben. Die Gesichtsbildung in Verdun ist rundlich, in Trier scharf eckig. Die Haare, die an dem Trierer Bild aufgelockert sind, liegen an den Verduner Figuren in dünnen parallelen Strähnen. Der Ausdruck des Verduner Christus ist ruhig und fast menschlich, der des Bildes in Trier aber mächtig und visionär. Ligthenberg konnte das Neutorrelief in

die von ihm zusammengestellte Lüttich-Maastrichter Gruppe von Plastiken einreihen; hätte er die Plastik des Verduner Domes mit in den Bereich seiner Untersuchung gezogen, so hätte er sie sicher ausdrücklich von dieser getrennt.

Land um Trier

So viel über außer-lothringische Elemente in der Stadt Trier selbst. Was die Kunst *auf dem Lande* in der unmittelbaren Nachbarschaft der bischöflichen Residenz betrifft, so fällt die Tatsache schwer ins Gewicht, daß Roth und Messerich, die beiden einzigen uns erhaltenen Landkirchen der Gegend, zum lothringischen Kreis gehören. Trotzdem wage ich es nicht, hieraus den Schluß auf allgemeine Verbreitung der westlichen Kunst in der Umgebung Triers zu ziehen. Zunächst gehören nämlich die beiden genannten Orte allerdings kirchlich zur Erzdiözese Trier, liegen aber politisch genommen im Gebiete der damaligen Grafschaft Luxemburg, die Trier gegenüber, wie der lange Krieg Alberos gegen Heinrich von Namur zeigt, durchaus nicht immer in freundschaftlichem Verhältnis stand. — Gegen allgemeine Verbreitung der Lothringer Kunst im Trierischen spricht aber vor allem eine Beobachtung, die durch die zahlreichen romanischen Kirchtürme des Landes aufgedrängt wird.[13] Es setzte in diesem Gebiet etwa 1450 eine ungeheuer reiche Bautätigkeit ein, die bis unter die Regierung des Kurfürsten Johann von Hagen (1540—1547) anhielt, besonders an der mittleren Mosel eine Reihe kleiner und gut geformter Dorfkirchen schuf, aber, getragen durch die aufkommenden Rittergeschlechter der Eifel, auch im Gebirge überraschend glänzende Anlagen zurückließ. Eine zweite, noch eifrigere Periode des Schaffens erlebte das Gebiet im zweiten und dritten Viertel des 18. Jahrhunderts. Die spätgotische wie die spätbarocke Periode ließen von den romanischen Kirchen, die sie niederlegten, mit Vorliebe die Türme stehen, und so besitzt das Gebiet der mittleren Mosel noch etwa 35 Kirchtürme, die alle Merkmale romanischer Entstehung tragen. Wenn ich selbstverständlich auch noch nicht alle habe sehen können, so hat sich doch an den dreiundzwanzig, die ich an Ort und Stelle besucht habe, keine einzige lothringische Form, wohl aber außer den Trierischen Besonderheiten viel Rheinisches entdecken lassen.[14] Unmöglich ist es auch, bei allen diesen vielfach recht schmucklosen Turmanlagen die genaue Zeit ihrer Entstehung zu bestimmen — unmöglich ist aber auch, daß unter einer so großen Zahl nicht der eine oder andere wäre, der der Zeit gegen 1200 angehört, der Zeit, deren künstlerische Gesinnung für Trier wir erforschen wollten.

Ergebnis

Als Gesamtbild der örtlichen Verbreitung der Lothringer Kunst im Erzstift Trier stellt sich also folgendes heraus: *Untermosel, Coblenz, Rhein und Lahn lehnten diese Kunst ganz ab. In der unmittelbaren Umgebung Triers konnte sie vielfach Fuß fassen. In der Bischofsstadt selbst erstellte sie Werke größ-*

ten Umfangs und von hoher künstlerischer Güte. Jedoch auch hier, in der Stadt selbst, liefen in Architektur und Plastik andere, teils einheimische, teils nordwestliche Strömungen leise neben ihr her.

XXV. KAPITEL

DAS ENDE DER LOTHRINGER KUNST IN DER STADT TRIER

Nach der Geschichte des Aufkommens der lothringischen Kunst in Trier stehen wir nunmehr vor der Frage nach ihrem *Ende*. Wir haben zu zeigen, *wo* sie zuerst verlassen wird (I), haben in einem zweiten Abschnitte den *Zeitpunkt* dieser Opposition gegen sie festzustellen (II), haben zum Schluß zu untersuchen, ob sie nach diesem ersten Widerspruch gegen sie noch *weiterlebte* (III).

Wir beschränken uns dabei auf die *Stadt* Trier und setzen voraus, daß auch in unserem Falle die allgemeine Regel zutrifft, nach der auf dem Lande eine Kunst noch lange nachleben kann, nachdem sie in der Hauptstadt bereits durch eine neue Richtung verdrängt ist.

I

Stelle des Erlöschens der lothringischen Kunst am Dom

An dem vornehmsten Bauwerk, das die lothringische Kunst in Trier errichten durfte, tritt auch zuerst ein erfolgreicher Widerspruch gegen sie auf. Wie am Gewölbe?

Thormählen, der den Anteil des ersten Baumeisters am Hillinischen Chor herausgestellt hat, hat zugleich gezeigt, welche Abänderung die zweite Periode gegenüber dem Plan des ersten Baumeisters vornahm. Er zeigte zwischen der ersten und der weiteren Schicht des Baues eine Verschiedenheit des künstlerischen Empfindens und wies auch auf Änderungen in der Konstruktion hin. Als solche entdeckte er die Einführung des Rippengewölbes an Stelle einer geplanten rippenlosen Viertelskugel. Als wichtigste konstruktive Änderung aber dies, daß am Beginn der Apsis der Gewölbeansatz tiefer gelegt wurde als der erste Plan es vorgesehen hatte.[1]

Es scheint mir indessen, daß der Unterschied noch tiefer gehe, daß bei Einwölbung der Apsis sogar eine *Änderung der konstruktiven Grundsätze,* die im ersten Plan befolgt waren, eintrat, und eine Hinwendung zu ihrem Gegenteil.[2]

Der Urplan der Domwölbung hatte einen Weg beschritten, der zur Gotik der Isle de France hinführte: er hatte ein Polygon mit stark heraustretenden Strebepfeilern angelegt, also auf Abstützung des Gewölbedruckes durch

außerhalb der Mauer gelegene Teile hingearbeitet. — Die Einwölbung der Apsis erfolgte erst ein Menschenalter später;[2] bei Verharren in der Linie, die der erste Baumeister eingeschlagen hatte, mußte jetzt, wo in Frankreich die 1160 nur angedeuteten Ideen zu voller Anerkennung gelangt waren, das Prinzip der Strebepfeiler noch stärker in die Erscheinung treten.[3]

Doch der Baumeister von 1190 tat das Gegenteil. Verlängert man die Achsen der Strebepfeiler in das Innere der Apsis hinein, so treffen sich diese Verlängerungen genau in der Mitte der Grundlinie des Polygons, da, wo der Eingangsbogen zur eigentlichen Apsis seinen Scheitelpunkt erreicht. Hier also sollte nach dem ersten Plan auch der Scheitelpunkt des Gewölbes liegen. Hätte der Meister von 1190 etwas auf Strebepfeiler gehalten, so hätte er auch den Scheitelpunkt *seines* Gewölbes an diesen dafür bestimmten Punkt gelegt, und von hier aus hätten dann die von ihm eingeführten Rippen nach den Polygonecken hinlaufen müssen, um dort in den Strebepfeilern ihren Widerhalt zu finden. Aber er verlegte den Scheitelpunkt seines Gewölbes um fast 2 m nach Osten hin, hier bereits ließ er seine Rippen sich treffen. Wie ein Blick auf den Grundriß zeigt, war die Folge die, daß die Rippen nicht auf den Mittelpunkt der äußeren Strebepfeiler hinlaufen, daß also die Drucklinien des Gewölbes sich nicht mit den Strebepfeilern begegnen, sondern an ihnen vorbeilaufen: die Strebepfeiler sind funktionslos gemacht, für unnütz erklärt; nicht sie, sondern die Mauermasse wird zum Abstützen des Gewölbedruckes aufgerufen.

Den Mauern wird die Erfüllung dieser Aufgabe dadurch erleichtert, daß der Gewölbedruck nicht seitlich, sondern möglichst senkrecht von oben nach unten auf sie wirkt. Es wurden daher die Rippen der Apsis von ihrem Ansatzpunkte aus zunächst etwa 2 m senkrecht in Höhe geführt, erst dann gekrümmt und nach dem Scheitelpunkte des Gewölbes hingeführt.

Auch in der Gestaltung des Äußeren wurde das Überflüssige von Strebepfeilern, das Sichbegnügen mit der Mauer sattsam zum Ausdruck gebracht: der Meister von 1190 brachte für das niedrige Fenstergeschoß, das er aufführte, die Strebepfeiler durch plötzliche Abschrägung in Wegfall, führte sie an den Ecken des Geschosses nur mehr als flache Wandbänder in die Höhe und betonte deren rein dekorativen Wert auch dadurch, daß er sie durch Auflösung in Mittelband und zwei Seitensäulchen schwächte. — Mit einer recht frühzeitigen Hinwendung zur Gotik der Isle de France hatte also der Chor begonnen, mit einem Bekenntnis zur Zisterziensergotik, wenigstens zu deren konstruktiven Grundsätzen, schloß er ab.

Aber schon Teile des Chores, die älter sind als Obergeschoß und Wölbung der Apsis, entziehen sich ganz und gar der seinen Beginn beherrschenden

Kunst. Jenes Profil aus Platte, Wulst und Hohlkehle, mit dazwischenliegenden gespitzten Stäbchen, das die gesamte Krypta und die Untergeschosse der Türme beherrscht, ist in den *unteren Logen der Türme* nicht mehr zu entdecken. Ein schmiegsameres und weicheres Profil, das einen Karnies enthält und dessen Stäbchen nicht gespitzt sind, tritt hier auf; es umzieht nicht nur alle Deckplatten in diesen Logen, sondern auch die Deckplatten sämtlicher höher gelegenen Kapitäle. Der Karnies aber ist der lothringischen Kunst fremd. Abb. XXXI bis XXXIV Abb. XXXVII

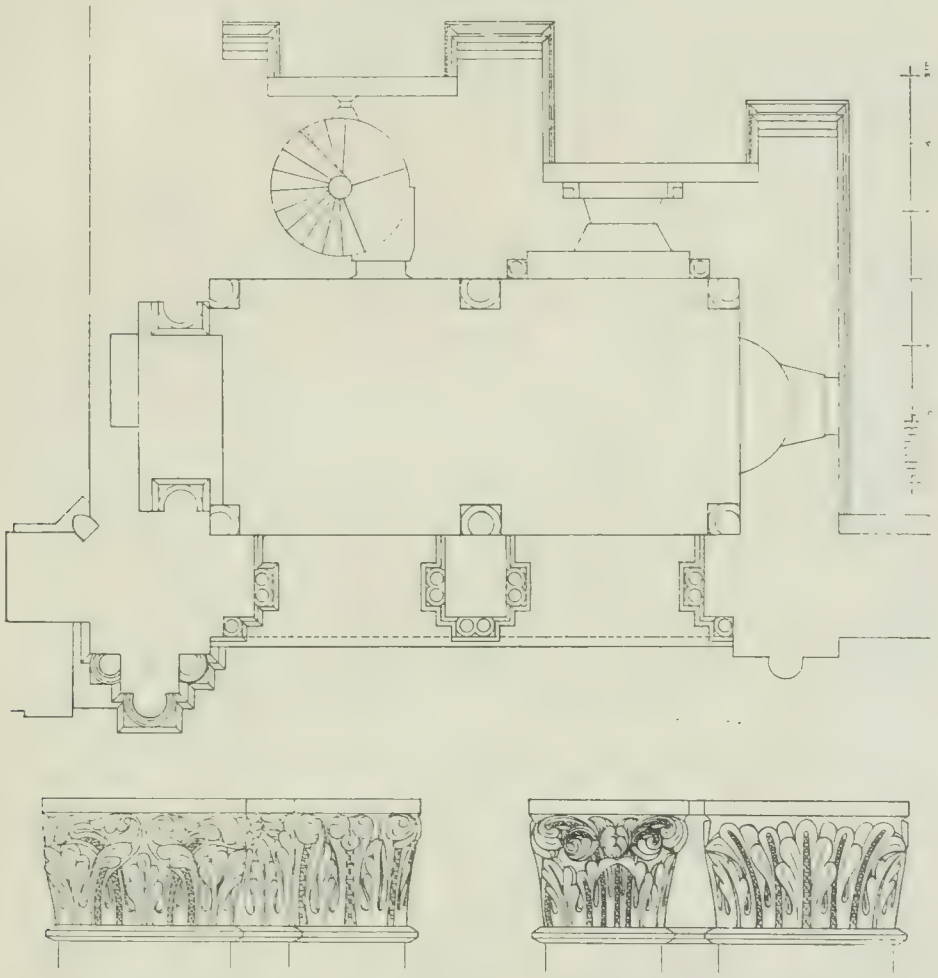
War trotz aller stilistischen Abschwächung, von der wir zu sprechen haben werden, die erste Bauperiode des Chors bis zu ihrem Abschlusse noch lothringisch geblieben, so wird man aber in den vielen und reichen Blattformen der unteren Logen keine einzige lothringische Form mehr entdecken können, abgesehen von der Diamantierung einiger Blattrippen.

Auch das Raumgefühl hat in diesen Logen jede Erinnerung an Lothringen verloren. In Räumen ähnlicher Dimensionen, etwa in den Nebenräumen von Verdun, in den unteren Turmgeschossen des Trierer Chores sowie in der Pfarrapsis von St. Simeon sehen wir unter dem Walten der lothringischen Kunst schwere, eigenlebige Wandglieder und Säulen; sie lassen unseren Blick auf der Raum*begrenzung* haften, sie gestalten diese zu einem selbständigen Wesen. Hier aber, obschon der umgrenzenden Linien mehr sind, kommt die Schale des Raumes nicht mehr zum selbständigen Sein und Wirken; den *Raum* empfinden wir als Primäres, die Mauer und deren Glieder nur als seinen Bestandteil, und sofort werden wir uns auch bewußt, daß diese engen Logen, in die wir emporsteigen, nichts sind als Teile eines größeren Raumes, dessen Raumströme insgesamt in sie eindringen und sie mit sich verschmelzen.

Die Gewißheit, schon an diesen Emporen habe die Lothringer Kunst nicht mehr gearbeitet, wird verstärkt durch einen Vergleich mit denjenigen Bauten in Lothringen, die viel später als Verdun, Sainte-Marie aux bois usw. errichtet sein müssen. Wenn es dort drüben auch an Bauten ersten Ranges fehlt, so haben wir doch in St.-Dié eine Kirche mittlerer Größe, und an St. Fides in Schlettstadt einen Bau, der durch die Freigebigkeit des hohenstaufischen Hauses wenigstens an Aufwand den Werken erster Größe vollkommen gleich ist, kennen ferner Morlingen, Diedersdorf, Merzig, Pierrevillers, Vicherey, Relanges, das Hotel St. Livier in Metz und das Portal von Dompierre. St. Fides und die Kirche in St.-Dié sind nicht viel nach 1160 begonnen, und die übrigen Kirchen sind durch Spitzbogen, die sich mit ihren romanischen Formen mischen, ein Teil sogar durch gotische Knospenkapitäle, als Werke der Zeit um 1200 gekennzeichnet. Trotzdem beharren sie noch

XXXI. Dom zu Trier. Kapital aus der unteren nördlichen Chorloge (II. Bauperiode; gegen 1180)

alle bei der romanischen Wucht der Glieder, und jede von ihnen weist Ornamente in großer Zahl auf, die bereits aus Verdun und seiner Gruppe bekannt sind. An diesen unteren Turmlogen des Trierer Doms aber, wie gesagt, findet sich von dieser ganzen Art keine Spur mehr.



XXXII, XXXIII, XXXIV. Dom zu Trier. Untere Chorlogen: Grundriß und Kapitäle (II. Bauperiode; um 1180)

Bereits die unteren Emporen also sind nicht mehr der Lothringer Gruppe in Trier zuzurechnen. Mitten im Verlauf des Baues am Trierer Dom tritt also eine entschiedene und erfolgreiche Opposition gegen die Kunst auf, die diesen Bau geplant und zum guten Teil auch vollendet hatte.

II

Zeitpunkt des Erlöschens der lothringischen Kunst am Dom

Wann?

Der *Zeitpunkt* dieser Opposition muß nunmehr festgelegt werden, mit anderen Worten, es ist nunmehr geboten, jene unteren Chorlogen des Domes, den Triumphbogen, die Kapitäle am Triumphbogen und die an den Eingangspfeilern zur Apsis zu datieren. Der Klarheit dient es, wenn zur Erfüllung dieser Aufgabe an die bisherige Forschung angeknüpft wird, die in Thormählen ihren Höhepunkt erreicht.

A

Drei Bauschichten im Ostchor des Doms: Stilistische Gründe

Bei Thormählen sind dem Trierer Ostchor stilistische und geschichtliche Untersuchungen gewidmet.[4]

Die nachlothringischen Teile einheitlich?

Vom stilistischen Standpunkte aus gelangt er zu dem Ergebnis, daß der *gesamte*, vom ersten Architekten *nicht errichtete Teil* des Chorbaues das Werk eines *einzigen* Baumeisters sei. Dieser habe sogar das eine oder andere Mauerstück, das sein Vorgänger nicht zur Vollendung gebracht und das in seinen eigenen Plan nicht hereinpaßte, entfernt. Er habe von dem Entfernten aber sicher einzelne Teile, Dekorationsstücke u. dgl. wieder in seinem eigenen Werk zur Verwendung gebracht. Letzteres vorbehalten, stamme von dem ersten Meister die Apsis bis zur Oberkante des Hauptstockwerkes mit den großen Fenstern, das dort liegende Konsolenband nicht eingerechnet; es stamme von ihm ferner die äußere Schale der Türme bis etwa 3 m unterhalb der jetzigen sie umziehenden Balustrade; es stamme endlich von ihm im Art. 66 Inneren der Türme alles bis hinauf zu den unteren Logen, in diesen selbst aber noch seien von ihm die an die Ostwand des römischen Domes sich anlehnenden Säulen.

Den ersten Meister scheidet von dem zweiten, so legt Thormählen weiter dar, außer stilistischen Eigenheiten auch eine Planänderung konstruktiver Art. Er hat nämlich den Ansatz und den Scheitel des Gewölbes tiefer gelegt, als der erste es beabsichtigt und zum Teil auch schon ausgeführt hatte. Man sieht dies da, wo am Beginn der eigentlichen Apsis hoch oben an der Wand der mit Kugeln verzierte Halbbogen unschön und unorganisch in die Deckplattenprofile des Kapitäls hineinstößt.

Unmöglich ist es, so schließt Thormählen, innerhalb des vom ersten Meister nicht erledigten Bauteiles einen Stilwechsel festzustellen; dieser *Rest also gehöre ganz ein und derselben Hand.*

Einem Forscher wie Thormählen und einem Forschungsobjekt wie dem

Trierer Dom hieße es Unrecht tun, wenn man diese Untersuchungen nicht aufs genaueste durcharbeiten wollte. Eine solche Durcharbeitung ergibt folgendes:

Scheidung in ihnen!

Die unorganisch gewaltsame Art, mit der die Rundbogendekoration in das Pfeilerkapitäl hineinstößt, war für Thormählen einer der Gründe, das Eintreten eines neuen Baumeisters zu erkennen. Diese allerdings schlimme Verrenkung der Bauglieder ist für den, der im Chore steht, durch das vorspringende Kapitäl einigermaßen verdeckt. Eine weitere Störung im Gliederbau liegt aber offen. An der Grundlinie der oberen Emporenöffnungen läuft ein stark profiliertes Band; mit den ebenfalls stark ins Auge fallenden Profillinien der beiden Pfeilerkapitäle links und rechts von ihm ist es keineswegs in einheitliche Wirkung gebracht; ferner drängt sich zwischen ihm und diesen Profilen die Gewölberippe kümmerlich durch; und um das Gedränge und die Unübersichtlichkeit vollständig zu machen, legt sich beiderseits noch ein Ring um die Rippe. Gerade an diesen vier Gelenkstellen des Baues kam es auf Fluß und Klarheit der Linien an. In den unteren Logen ist dieses Ziel voll und ganz im Auge behalten und erreicht. Auch am Gewölbeansatz des Chorrechtecks, von dem wir reden, wäre es leicht zu erreichen gewesen: durch Weglassen der Rippenringe und durch tiefere Lage des Sockelbandes der Logen. Trotzdem aber trat eine solche Ungleichheit der Höhen, ein solcher Mangel an Übersicht ein. Ein Fingerzeig, doch auch die zweite Bauperiode nicht so ohne weiteres als eine einheitliche hingehen zu lassen. Freilich nur ein Fingerzeig, der nur in Verbindung mit anderen wichtigeren Erscheinungen zu entscheidender Wichtigkeit gelangen kann.

Abb. 67

Abb. 66

In Linienführung

Vergleichen wir nunmehr die Öffnungen der unteren Logen mit denen der oberen. Mit selbstsicherem, hohem Schwung ziehen die Linien der unteren. So viele es ihrer auch sind, sie sind zur Einheit gebracht, jede einzelne Kontur der Bogenwandungen ist vorbereitet bis zur untersten Linie des Pfeilersockels hinab. Breit sich öffnend und bis zu den benachbarten großen Gewölbeträgern die Arme ausstemmend, dulden diese lichten Wandportale keine Mauer mehr. Dabei prunken sie mit ihrem Reichtum: am Bogenansatz ist ein Kranz dichtesten Laubwerkes um sämtliche Profile herumgekröpft, bis zu Stellen im Inneren, die von unten her nicht sichtbar werden. Auf der Deckplatte der Kapitäle sitzen oder turnen Tiergestalten, die zu der Kraft und dem Reichtum den leichten Ton einer leisen Groteske hinzufügen. — Hat das Auge sich nun an der Sicherheit satt gesehen, mit der dieser Mittelpfeiler gegliedert und in froh steigende Linien verwandelt ist, und steigt es dann zu dem Mittelpfeiler der oberen Empore hinauf, dann wird das Einfühlen unmöglich. An diesem Pfeiler ist weder Bewegen noch Ruhen, weder

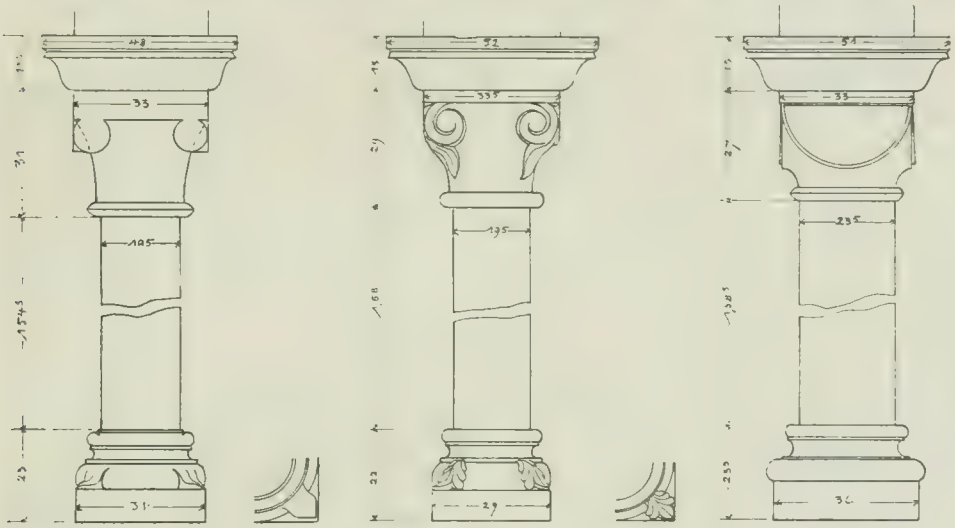
Abb. XXXI bis XXXIV

Abb. 66

schwere, massige Fläche noch leichter Linienfluß: es kommt daher, daß zu seiner Gliederung Mittel hergeholt sind, die zu einer ganz anderen Aufgabe geschaffen waren. Es sind Kassetten, deren natürlicher Beruf es ist, nebeneinandergereiht einen geruhsam abschließenden Fries zu bilden und die hier in einen naturwidrigen Beruf hineingezwungen wurden. Weiter gleitend stößt sich das Auge an anderen Zweckwidrigkeiten. Die Sockel des mittleren Teilsäulchens eines jeden Doppelfensters sind gegen die der beiden Seitensäulchen erhöht: so wird eine Linie, die als tragende Grundlinie wagerecht und ruhig bleiben mußte, in eine hüpfende Unruhe verwandelt. — Hier im oberen Stockwerke, wo gerade nach den Grundsätzen der unteren Logen alles leichter werden mußte, werden die Flächen größer und die Glieder schwerer. — Das Ornament, obschon von unten leicht sichtbar, wird dürftig und streng:
Abb. XXXV Würfelkapitäle, roh ausgehauene Knospen. Nimmt man die Zeichnung der oberen Loge und die der unteren aus dem Zusammenhang und legt sie einem Fremden vor, so wird die obere als älter, die untere als jünger bezeichnet werden. Oben herrscht noch die Idee des frühromanischen Doppelfensters, unten die der spätromanisch aufgelösten Emporenarkade. — Eine weitere mißverständliche Anwendung zeigen die oberen Partien des Gebäudes in den zum Schmuck verwendeten Rippenringen. Als Schaftringe am Pfeiler des Triumphbogens sind sie an ihrer Stelle. Dort war eine allzu große Senkrechte zu gliedern und zu mildern. Hier aber, an den Gewölberippen, sind die Ringe unnötig, da sie niederdrücken und die klare Teilung aufheben, zugleich auch den Blick abhalten, dahin zu gehen, wohin er gehen soll, zum Schlußpunkt des Gewölbes. Die augenblickliche so geschickte Bemalung des Chores hat sie daher in ihrer Wirkung möglichst gedämpft und durch kräftige Hervorhebung der Gewölbemittelpunkte diesen die gebührende Wichtigkeit wiedergegeben.

Im Ornament In einigen der Teile von Thormählens zweiter Bauschicht sahen wir also volle Beherrschung der Linienführung und des Ornaments, in anderen jedoch eine mißverstandene Anwendung. Kommen wir nunmehr zu den *Ornamenten selbst.* — Neben dem Sockelband des oberen Emporengeschosses stehen zwei Konsolen als Träger der Rippen für das Chorrechteckgewölbe.
Abb. 48, 50 ebenso auf jeder Seite des Chores die Kapitäle der beiden Wandvorlagen, die die Jochgurte tragen. Üppig, tief eingearbeitet, voll schwellenden Lebens, möglichst reich mit Bildwerk geschmückt, passen diese acht Stücke vollkommen zu den erwähnten Blätterbändern an den Bogenansätzen der unteren Turmlogen. Vergleichen wir sie mit den Kapitälen der äußeren Zwerggalerie. Hier war mehr als an irgendeinem anderen Teile des Gebäudes Gelegenheit, Schmuck und Reichtum zu entfalten. Es drängte dazu nicht nur die Würde

der bischöflichen Kirche, sondern auch das Beispiel sämtlicher bis dahin entstandener Zwerggalerien, nicht zuletzt das Beispiel der noch nicht lange vollendeten Trierer Simeonapsis. Allem zum Trotz beschränkt sich aber die Zwerggalerie des Doms auf rein architektonische Aufteilung: wir finden kein einziges Kapitäl mit vegetabilischem Schmuck. Kann eine solche Galerie an einem solchen Bau von dem Meister der unteren Chorlogen stammen, der doch an letzteren, wo kein Vorbild ihm dazu riet, den reichsten Schmuck an Laubwerk und Tiergestalten ausstreute? — Vergleichen wir jene erstgenannten, prächtig lebendigen Kapitäle nun noch mit denen der oberen Abb. XXXV



XXXV. Dom zu Trier. Kapitäle aus den oberen Chorlogen (III. Bauperiode; 1190—1196)

Logen, die ja auch örtlich ihnen ganz benachbart sind. Sofort erscheinen die letzteren leblos, gestückelt, steif. — Von einem Unterschied in einzelnen Stücken der ganzen Reihe dürfte man kein Aufhebens machen: hier aber ist der Unterschied so, daß restlos alle Stücke jener ersten reicheren Gruppe anders sind wie alle Stücke der oberen Zonen. Und zwar ist es ein wesentlicher Unterschied, der zwischen Fülle und Dürftigkeit, zwischen Plastiker und Steinhauer.

Im organischen Gefühl

Dies das Ergebnis eines Vergleichs der Zierglieder. Prüfen wir nunmehr die nicht dem ersten Meister angehörigen, bei Thormählen zu einer Einheit zusammengestellten Teile nach ihrem *Gefühl für Harmonie und Zusammenhang*. — An den vielgegliederten Wandpfeilern des Triumphbogens, an ihren Kapitälen und an den unteren Chorlogen kann das Auge alle Teile abtasten, ohne etwas Gestückeltes, etwas Hineingeflicktes zu bemerken; die Vorlagen

und Säulenbündel, die Pfeiler und die sie begleitenden Halbsäulen laufen einheitlich einher wie die Muskeln ein und desselben Gliedes. Aber schon in der Loge darüber kleben sich neben den mittleren Pfeilern die kleinen Halbsäulen wie drei Fremde, die zufällig nebeneinander geraten sind, in dem Geschoß der kleinen Fenster in der Apsis stehen die Fensterchen gezwungen und hart über dem schwachen Stockwerkband, und oben sind die Scheidebögen des Gewölbes auf Wandkonsolen gesetzt, statt in natürlichem Wachstum aus Pfeilern hervorzugehen. Auch die Zwerggalerie verzichtet auf organischen Zusammenhang ihrer Teile: flüssig und leicht stehen ihre Säulen da, schwer aber lastet über ihnen die Wucht der großen, die kleinen Teilböglein zusammenfassenden Blendbogen. Nicht aus dem aufstrebenden Leben von Säulen wachsen diese Blendbogen hervor; sie schweben vielmehr auf Konsolen, und gerade unter diesen schweren, breiten Konsolen sitzt kein tragender Mauerpfeiler, sondern eine in Linien zerfließende Säulengruppe. — Das Prinzip des Aufbaues ist also in den unteren Turmlogen und am Triumphbogen ein anderes wie in den übrigen Teilen: dort beruht es auf dem Empfinden für das Wachstum eines lebenden Organismus, hier auf dem Grundsatz der Stückelung und Zusammensetzung.

Abb. 67

Im plastischen Empfinden

Abb. XXXII

Sehen wir Thormählens zweite Bauperiode noch nach einem letzten Gesichtspunkte durch, nach dem *Gefühl der Körperlichkeit*. In den unteren Turmlogen treten plastische Körper vor uns hin. Ebenso ist bei den Wandpfeilern des Triumphbogens dafür gesorgt, daß sie nicht etwa flächige Wandbänder, sondern kräftige Körper bilden. Als echte Körper geben sich ebenso die Pfeiler der unteren Emporen mit ihren allseits und weit aus der Fläche heraustretenden vollrunden Säulen. Diese Plastizität formt auch die Bogen zu konkav eingeschnittenen Körpern: unwillkürlich drängt es uns, sie möglichst senkrecht von unten zu sehen, wo sie sich als gerundete, körperhafte Gebilde bieten. — Aber bei den höher gelegenen Teilen des Chorbaues ist nicht Körperhaftigkeit, sondern Flächenwirkung das Ziel. Es bleiben in der Fläche haften die Pfeiler: die Mittelpfeiler der oberen Emporen sind nichts als Wandstücke; im Äußeren sind am oberen Fenstergeschoß und in der Zwerggalerie die Strebepfeiler möglichst flach gequetscht und an die Wand gedrückt; die Säulchen und die Säulenbündel in der Zwerggalerie sind so gemessen und geordnet, daß kein einziges, nicht einmal die trennenden Säulenbündel, sich aus der gemeinsamen Ebene hinausdrängen kann. Und deshalb regt sich in uns auch gar nicht der Wunsch, die Bogen dieser Teile von unten her in der Senkrechte sehen zu können: sie wollen von der Seite her gesehen sein, denn sie wollen nichts sein als eine Einsägung in die Ebene der Außen- oder der Innenwand.

Stellen wir nun einen kurzen *Rückblick* an. Es wurde oben festgelegt, was am Domchor nach Thormählens Untersuchungen einem ersten Meister zuzuschreiben ist. In den darauffolgenden Bauteilen fiel uns eine Stelle auf, wo die Glieder verrenkt schienen. Alle diese späteren Bauteile durchmusterten wir dann nach verschiedenen Gesichtspunkten. Nach ihrer Ornamentik, nach ihrem Gefühl für organischen Aufbau, nach ihrem Körpergefühl. Unter jedem dieser Gesichtspunkte mußten wir sie in zwei Gruppen teilen. Die Scheidelinie dieser Gruppen, unter welchem Gesichtspunkte die Durchmusterung auch geschehen war, erwies sich *jedesmal* als *dieselbe*: jedesmal kamen die unteren Turmlogen und die Wand über ihnen bis zum Sockel der oberen Logen zusammen, und damit selbstverständlich auch die äußeren Turmwände bis zur entsprechenden Höhe, selbstverständlich auch die acht Kapitäle, die im Inneren in der Linie des Sockels der oberen Logen sitzen. Jedesmal schlossen sich anderseits zusammen die oberen Turmlogen, die oberen Turmteile, in der eigentlichen Apsis die Zone der kleinen Fenster und die Zwerggalerie. Und die Scheidelinie dieser zwei Gruppen läuft gerade da, wo uns zuerst jene Ungelenkheit im Bauorganismus auffiel, nämlich über den prächtigen Pfeilerkapitälen.

Stilistische Scheidelinie erkannt

B

Drei Bauperioden im Ostchor des Domes: technisch betrachtet

Aus rein stilistischen Beobachtungen ergab sich diese Scheidelinie. Die Frage ist nur, was zu ihr die *Bautechnik* sagt. Ist der Verlauf der Linie ein solcher, daß sie auch mit dem zeitlichen Voranschreiten des Baues im Einklang steht? Oder widerspricht sie dem technischen Bauvorgang? Mit anderen Worten: Müssen gemäß der Technik des Baues vielleicht Teile jünger sein, die gemäß jener stilistischen Scheidelinie älter wären? — Je nach der Antwort auf diese Frage ist entweder ein entscheidender Gegenbeweis gegen die Berechtigung unserer Scheidung geführt, oder aber eine solide Bestätigung für sie gewonnen.

Probe durch den Bauvorgang

Wir müssen also zunächst die Reihenfolge feststellen, in der auf Grund der örtlichen Bauaufgabe die einzelnen Bauteile in Angriff genommen werden mußten. — Der neue Chor wurde an eine im Gebrauch befindliche Kirche angelegt, so daß hierbei deren gerade Ostmauer durchschlagen werden mußte. Es kam darauf an, diesen Zustand der Offenlegung des Kircheninnern möglichst kurz und möglichst wenig störend zu machen. Sicher wurde also die Ostmauer des römischen Doms zunächst unangetastet gelassen und außerhalb von ihr begonnen. Waren nun Apsis und Türme bis zur Höhe des Gewölbeansatzes gediehen, dann konnte doch die Einwölbung noch nicht

beginnen. Denn die Gewölbe bedurften des Triumphbogens, an den sie sich schon in ihren untersten Teilen anlehnen, und vor dem Triumphbogen mußten die ihn tragenden Wandpilaster errichtet sein. Nach Aufführung der senkrechten Mauern bis zum Gewölbeansatz mußte also im Fortschritt des eigentlichen Bauens eine Pause eintreten: jetzt galt es, die römische Ostmauer des Domes in ihrer ganzen Mitte, also auf die Hälfte ihrer Gesamtbreite hin, einzureißen, an den Seiten der klaffenden Lücke die Wandpfeiler für den Triumphbogen zu errichten und dann zugleich mit dem Triumphbogen allmählich die Gewölbe aufzubauen. Bei der eisernen Stärke der etwa 1,5 m dicken Römermauer und bei der Höhe der Triumphbogenpfeiler mußte die Pause recht lange werden, bis man endlich wieder von außen den Bau in die Höhe wachsen sah.

In diesen Bauvorgang nun fügt sich die aus stilistischen Gründen von uns gewonnene Scheidelinie zwanglos ein. Der erste, schon von Thormählen festgestellte Baumeister hatte längst das Werk verlassen. Ein zweiter hatte die Türme bis zum Ansatz des oberen Logenstockwerks emporgeführt; er hatte alsdann die römische Ostmauer durchbrochen, die Pfeiler des Triumph-
Abb. 48, 50, 66 bogens mit ihren Kapitälen errichtet, selbstverständlich auf die Eingangspfeiler zur eigentlichen Apsis auch schon die Kapitäle verlegt und in der Sockellinie des oberen Emporengeschosses die reichen Konsolen für die Gewölberippen eingemauert. Während man nun mit der langen, vorher unmöglich zu beginnenden Arbeit des Vorbereitens der Einwölbung beschäftigt war, wurde seinem Wirken ein Ende bereitet.

C

Drei Bauperioden im Ostchor des Domes: geschichtliche Gründe

Innerhalb der durch Thormählen einem einzigen Baumeister zugewiesenen Bauteile mußten wir aus rein *stilistischen* Gründen eine Scheidung vornehmen. Bei Prüfung des *technischen* Bauvorgangs fand sich diese Scheidung bestätigt. Es gilt jetzt noch eine Behandlung der Sache vom *geschichtlichen* Standpunkte aus. Auch bei dieser Aufgabe ist es von Vorteil, die Führung Thormählens zu haben.

Nach Thormählen

Nach einer Mitteilung der Gesta Treverorum hat Erzbischof Johann im Jahre 1196 den Chor konsekriert.[5] Und zwar muß nach Thormählens Ausführungen alles, was nicht dem allerersten, dem Hillinischen, Architekten zuzuschreiben ist, in den Jahren 1192—96 entstanden sein. Denn erst nach Johann I. Regierungsanfang (er regierte 1190—1212) hatte der Weiterbau des unvollendeten Chores beginnen können. Die letzten sieben Jahre vor Jo-

hanns Regierungsantritt nämlich war jede Bautätigkeit am Dome ausgeschlossen, da das Trierer Erzstift infolge zwiespältiger Bischofswahl durch ein Schisma schlimmster Art in ärgste Unruhe versetzt war.

Wahrscheinlich ist sogar, sagt Thormählen weiter, daß bereits lange vor Ausbruch des Schismas, schon vom Jahre 1169 ab, die Arbeiten am Dome ruhten. Denn nach Hillins Tod, der im Jahre 1169 erfolgte, hatte Arnold von Walencourt, ein Edler aus der Lütticher Gegend, den Trierer Erzstuhl bestiegen. Auf des Kaisers dringenden Wunsch gewählt, nicht aus der Trierer Kirchenprovinz gebürtig, bisher Mitglied des Kölner Klerus, konnte Arnold die Verbindung mit der Trierer Geistlichkeit nicht in vollem Maße herstellen; ein Weiterführen des Dombaues dürfte ihm also schwer geworden sein. Außerdem scheine er, der frühere Kanzler Barbarossas, sich mehr um die Reichspolitik als um die Diözese bekümmert zu haben.... Auffallend sei, daß sein Nachfolger, Johann I., wohl die Bilder Alberos und Hillins, aber nicht das Arnolds in der beim Dom von ihm erbauten Stephanskapelle anbringen ließ. Endlich sei ein wichtiger Grund für das Eintreten eines neuen Meisters unter Arnold nicht nachzuweisen.

Fassen wir Thormählens soeben eingehend wiedergegebene Ergebnisse zusammen. Er hatte wie wir sahen, nach dem Abgange des ersten, des Hillinischen Baumeisters nur eine einzige Bauperiode angenommen. Deren Werk setzt er in die Jahre 1192 bis 1196; vorher habe der Bau geruht und zwar mindestens von 1183 ab, sehr wahrscheinlich sogar von 1169 an.

In der Tat wurde 1196 der Chor feierlich geweiht, nachdem im Jahre 1192 die vorher stockenden Arbeiten wieder aufgenommen worden waren.[6] So notwendig es auch ist, in diesen Hauptpunkten den Ansichten Thormählens zuzustimmen, so groß sind aber auch die Schwierigkeiten, die man bei näherem Nachdenken in anderen Stücken seiner Ausführungen fühlt.

Schwierigkeiten dabei

Eine erste Schwierigkeit liegt darin, daß alle die vom Hillinischen Baumeister nicht erledigten Arbeiten *unter Johann I.* geleistet sein sollen. Der Erzbischof war am 3. September 1196 gewählt. Bis ein Baumeister bestimmt, die Pläne festgelegt und nach der langen, durch das Schisma verursachten Baupause die Schäden an dem bisherigen Bau beseitigt waren, mußte es Herbst des folgenden Jahres werden; erst im Frühjahr 1192 konnten also, wie Thormählen selbst hervorhebt, die eigentlichen Arbeiten ihren Anfang nehmen. Und da die Weihe, vor der doch das Innere wenigstens notdürftig in Ordnung gebracht werden mußte, schon am 1. Mai stattfand, so müssen im wesentlichen schon Ende 1195 die Arbeiten des von Thormählen angenommenen zweiten Baumeisters ihren Abschluß gefunden haben. Bei Beginn dieser Arbeiten müßte die römische Ostmauer noch gestanden

haben; denn der erste lothringische Architekt hatte ja nicht einmal die unteren Seitenlogen vollendet, und auch die Basen des Triumphbogens stammen nicht mehr von ihm. Vom Frühjahr 1192 bis Ende 1196, in vier Jahren also, müßten auf jeder Seite die Chorflankiertürme errichtet, die Logen mit ihrem Schmuckwerk eingebaut, die eisenfeste römische Ostmauer ausgebrochen, die Triumphbogenpfeiler errichtet, das obere Geschoß der Apsis mit den kleinen Fenstern und die Zwerggalerie gebaut und sämtliche Gewölbe geschlagen sein. Dabei handelt es sich um ein Gebäude aus regelrecht gehauenen Quadern, und es waren für Zwerggalerie und Logen fast 100 Kapitäle und gemeißelte Konsolen herzustellen.

Ist selbst bei reichen Geldmitteln und unter einem rücksichtslos vorantreibenden Bauherrn eine solche Leistung im Mittelalter unmöglich, so ist sie es erst recht unter einem behutsam vorgehenden Bischof und bei knappen Mitteln. Das Erzstift war nach der ausdrücklichen Mitteilung der Gesta durch den eben überstandenen siebenjährigen Krieg erschöpft; die Wiederherstellung der zerstörten bischöflichen Burgen erforderte einen großen Teil seiner Kraft; und sie erfolgte gleich in den ersten Jahren der Regierung Johanns, nachdem man für die Unkosten seiner Wahl und Bestätigung sogar einen Hauptschatz der Domkirche, die goldene Tafel des Hochaltars, hatte verpfänden müssen. Der Bischof selbst war milden Sinnes, eher zum klugen Ausweichen als zum Durchgreifen geneigt. Seine persönlichen Geldmittel waren sehr gering. Ein Bauaufwand über die leicht erreichbaren Mittel hinaus lag dem Freund der Zisterzienser, der sich in Himmerode sein Grab wählte und nicht im Pontifikalgewande, sondern im armen Mönchskleid begraben sein wollte, ganz fern. — Unmöglich können wir also das ganze von Thormählen einem einzigen, zweiten Meister zugeschriebene Werk in die kurze Spanne von fünf Jahren einbeziehen.

In geschichtliche Schwierigkeiten gerät man ferner, sobald man mit Thormählen dem Erzbischof *Arnold von Walencourt* einen einigermaßen bedeutenden Anteil am Chorbau abspricht. Nachdem in Albero und Hillin, durch Auswirkung des Wormser Konkordats, streng päpstlich gesinnte Männer auf den Trierischen Erzstuhl gelangt waren, war Arnolds Wahl, eine Folge der vordringenden staufischen Kirchenpolitik, unter dem bestimmenden Einfluß Barbarossas erfolgt; der Bischof hatte also alle Ursache, die von seinen Vorgängern eingeleitete Bautätigkeit nicht einzustellen. Sein persönlicher Reichtum war außerordentlich groß und die Einnahmequellen des Landes sicherte er besonders durch Ausbeutung der Silberbergwerke an der Lahn. Von seinen Mitteln machte er gerne Gebrauch: nicht gerade zur Freude seiner Umgebung liebte er es, bedrängte Kirchen und Klöster damit zu unterstützen.

Den Dombau kann er unmöglich vernachlässigt haben. — Daß wir aus seiner Regierung wenig Baunachrichten haben, kann nicht als Beweis für das Fehlen einer Bautätigkeit gelten: gerade in Mitteilungen dieser Art ist die mittelalterliche Geschichtschreibung leider nur zu zurückhaltend. — Da endlich auch seine häufige Abwesenheit in politischen Geschäften ihn keineswegs von der Sorge um seine Domkirche abgehalten haben muß — waren doch auch Bruno und Albero lange und häufig auf Römerzügen und auf Gesandtschaften begriffen —, so erweist auch der letzte gegen eine Beteiligung Arnolds am Dombau vorgebrachte Grund sich nicht als beweiskräftig.

D

Zusammenfassung: Zeitpunkt des Erlöschens der lothringischen Kirche

Bringen wir nunmehr das Ergebnis dieser historisch-chronologischen Erörterung mit den Resultaten der stilistischen und der bautechnischen Untersuchungen zusammen, so ergibt sich folgendes Bild: Der Hillinische, lothringische arbeitende Baumeister hatte den Chorbau verlassen, ehe er zur Hälfte vollendet war. In dem Bauteile der *nach* seinem Abgang errichtet wurde, sind aus künstlerischen Gründen *zwei* stark verschiedene Schichten zu unterscheiden. Die Trennungslinie dieser beiden Schichten verläuft so, daß sie zugleich auch vom technischen Standpunkte aus geeignet ist, einen Bauabschnitt zu bezeichnen. Die geschichtliche Betrachtung hat erwiesen, daß die nachlothringischen Bauteile unmöglich alle nach 1900 entstanden sein können; sie hat vielmehr gezeigt, daß ein großer Teil von ihnen unter Arnold errichtet sein muß, da ja in der Zeit unmittelbar vor 1190, im Schisma, nicht gebaut werden konnte.

Führen wir dieses Bild auf seine wesentlichen Züge zurück, so liegt folgende Baugeschichte des Ostchors offen: Beginn unter Hillin, kurz vor 1160. In lothringischem Stil. Fortführung in demselben Geiste vielleicht noch einige Zeit unter Arnold. Sicher aber schon unter Arnold, also gegen 1175, eine Änderung des Baumeisters und ein *Verlassen des lothringischen Stils.* Vollständige Baupause von 1183 bis 1191. Während derselben muß zwischen Kernbau und Neubau eine Notwand als vorläufiger Abschluß des Kirchenraumes gedient haben. Von 1191 bis 1196 Errichtung der oberen Turmgeschosse, der Zwerggalerie und der Wölbung. Chronologie des Ostchors

Manche Erscheinungen am Bau finden nur bei Annahme dieser Baugeschichte ihre Erklärung. Zwischen der ersten und der zweiten Bauperiode ist ein Unterschied in stilistischer Beziehung, aber keineswegs ein solcher in

der Prachtentfaltung, gerade wie zwischen Hillin und Arnold ein Gegensatz in der Herkunft und in der kirchenpolitischen Einstellung, aber nicht im Reichtum und in der Lebensauffassung obwaltet. — Groß aber ist der Unterschied zwischen der zweiten und der dritten Bauperiode; er entspricht der langen Baupause und der großen Veränderung der politischen Zustände im Erzstift und in der Kirchenprovinz, die als Folge des Schismas eingetreten war. — Dem dritten Baumeister war an Bildhauerkunst nichts gelegen, aber er war ein ausgezeichneter Konstrukteur, der seine Grundsätze des baulichen Aufbaues der zisterziensischen Schule nicht wörtlich entnahm, aber doch entlehnte. Gerade dies entspricht der Freundschaft seines Bischofs für die Zisterzienser. Den Abt Hugo von Himmerode hatte Arnold als seinen Gesandten nach Rom geschickt, um nach der infolge der Einwirkung König Philipps vielleicht etwa verdächtigen Wahl um die Bestätigung zu bitten. Gegen alles Herkommen wählte er als seinen Begräbnisplatz nicht den Dom, sondern Himmerode, und auch hier nicht die Kirche, sondern den Kapitelsaal.

Bedenken? Abb. XXXI

Gegen die nunmehr gewonnene Ansicht, ein zweiter, nicht mehr der lothringischen Schule angehöriger Meister sei am Dom bereits gegen 1175 ans Werk gekommen, erheben sich Bedenken. Es fällt auf, daß in dem Werke dieses Meisters schon sehr reichlich die *Diamantierung* vorkommt, die doch sonst im Rheinland erst gegen 1200 häufig wird. Doch das Bedenken verliert seine Kraft, sobald man bedenkt, daß im Dom selbst die Diamantierung bereits 1143 am Ivobogen verwendet ist. Dieses kleine Motiv der Lothringer Kunst hat der Dombaumeister von 1170 in seinen frühesten Arbeiten, den Ornamenten in der unteren südlichen Turmloge, nur zögernd und vereinzelt aufgenommen. Es fand Beifall, denn die Steinmetzen der weiter folgenden Stücke steigern stetig seine Häufigkeit bis zum Schluß der Arnoldschen Bauperiode.

Abb. XXXVI

Man fragt sich weiter, ob bei einem Bau auf rheinischer Erde schon um 1175 *Schaftringe* möglich sind. In der Tat nimmt Köln den Schaftring erst gegen 1200 auf; zuzugeben ist ferner, daß die um 1175 am Trierer Dom arbeitenden Steinmetzen bei ihren lothringischen Vorgängern nicht die geringste Anregung für diese Schmuckglieder erhalten konnten. — Das Bedenken verliert seine Kraft durch folgende Erwägungen: Die Ringe am Trierer Dom sind nicht dieselben wie die in Köln: sie stellen vielmehr eine Vorstufe zu diesen dar. Die späteren Schaftringe stehen nämlich scharf aus der Säule hervor: diese aber schmiegen sich flach an sie an. Jene werden nur an den Säulen verwendet, diese aber erscheinen auch an den Rippen des Gewölbes. Jene schließen sich nur um Säulen geringerer Bedeutung, fehlen aber an den Gewölbestützen; diese schließen sich um die Gewölbestützen, fehlen

aber an den kleineren Halbsäulen. Jene sitzen immer genau in der Mitte der Höhenausdehnung der Säule, diese aber sind in unregelmäßigen Abständen angebracht. — Fragt man nun noch nach einer Erklärung für diese Trierischen Schaftringe, die ersten im Rheinlande, so findet man auch für sie die Vorstufen. Durch Himmerode, das damals wohl angesehenste Kloster der Erzdiözese in unmittelbarer Nähe der Bischofstadt, war in Trier die burgundische Bauweise selbstverständlich gut bekannt geworden. Burgund und die Zisterzienser aber waren seit langem daran gewohnt, Halbsäulen durch wagerechte Bänder unterbrochen zu sehen. In Benoit-sur-Loire, Cluny, Paray-le-Monial, Autun, St. Philibert in Tournus, St. Lazaire in Avallon ziehen sich die Stockwerkgurte so um die Pfeiler und die Halbsäulen herum, daß sie tatsächlich Schaftringe bilden. Die Zisterzienser geben diese Bausitte, die sie aus der vorzisterzienserschen burgundischen Baukunst kennen gelernt, auch nach Italien weiter: sie erscheint in Fossanova und in Casamari.[7] Daß man in Trier sie fortbildend nachahmte, liegt mit darin begründet, daß hier eine Abneigung gegen die schlanken Senkrechten bestand. Sie war wohl die Folge der Gewöhnung an die weiten Proportionen des Domes und an die Schwere der Popponischen Pfeiler. Sie hatte sich gezeigt in den massigen Arkadenpfeilern von St. Matthias, in dem schweren Aufbau der Front von St. Paulin; in ihr liegt wohl auch der Grund für die ungewöhnlich breiten Proportionen der maßgebenden Coblenzer Kirchen, St. Castor und Liebfrauen.

Nach Abweisung der erwähnten Bedenken dürfen wir also bei der oben gewonnenen Erkenntnis bleiben: Bereits etwa 1175 erfolgte am Dom eine Abkehr vom lothringischen Stil. Sie hat größere Bedeutung als die oben (Kap. XXIV) erwähnte Tatsache, daß im Jahre 1147 das Neutorrelief in nicht-lothringischem Stile hergestellt worden war: erfolgt sie doch am vornehmsten Gebäude der Diözese und durch den Amtsnachfolger derselben Bauherren, die vorher als Begünstiger der westlichen Kunst tätig gewesen waren. Ergebnis

III

Die Trennung der Stadt Trier von der lothringischen Kunst eine vollständige

War diese Trennung von dem westlichen Lothringen in der Stadt Trier von Dauer? Um diese für unseren Gegenstand entscheidende Frage zu beantworten, müssen wir die nächsten Jahrzehnte der Kunstübung der Bischofsstadt kurz prüfen.

Der dritte Meister am Dom, von 1191 an tätig, hatte, wie wir sahen, unter vollkommener Abkehr von der lothringischen Art sich der zisterzienserschen Trier von 1190 ab

Kunstübung genähert. Enger noch wurde die Anlehnung des Domes an diese letztere Schule durch die von etwa 1215 an erfolgende Einwölbung der Schiffe. Sie geschah nach durchaus zisterziensischen Grundsätzen, während Lothringen um diese Zeit bereits vollkommen der Gotik der Isle de France sich ergeben hatte.

Einige andere, noch fast unbekannte Werke der Stadt Trier schließen sich an die Kunst des zweiten Dommeisters an. Es sind die *Kapelle zur Eiche* und der Südsakristeibau von St. Matthias. Die köstlichen kleinen Bauten zeigen of-
Abb. 3, 61, 63, 68 fen, daß sie am Scheidepunkte zweier Zeitalter stehen. Das Innere sieht auf warme Fülle des Raumes und auf tiefe Wandteilung mit den Mitteln der rheinischen Spätromanik; ihr Äußeres hat schlanken, feinen Gliederbau und eine gewählte Eleganz, bei etwas kühlem Temperament.

Wenn auch urkundliche Nachrichten über ihre Entstehungszeit ganz fehlen, so ist doch auf Grund ihrer stilistischen Eigenart eine einigermaßen genaue Datierung, und zwar in die allerersten Jahrzehnte nach der Vollendung des Domchors zu geben. Denn mit dem dritten Meister sind sie durch das gleiche Dachgesims und durch dessen Konsolen eng verbunden. Vom Werk des zweiten Dommeisters aber haben sie die Sitte, an den Schnittpunkten der Gewölbegrate zapfenartig herabhängende Pflanzengebilde anzubringen; und vor allem geben die Kapitäle der Kapelle zur Eiche sich ganz als Weiterbildung der hohen plastischen Kunst, die an den jüngsten Kapitälen und Konsolen jener zweiten Bauperiode des Domes ihre Meisterleistungen vollbracht hatte. Ein Blick auf die Skulpturen der Kapelle zur Eiche zeigt, wie die stilisierten Eichenblätter, die in drei Zweigen auseinandergehenden großen Blätter und die Diamantierung dieselben sind wie die am Dom.

Abb. XXXI bis XXXIV Und doch sind die Formen weiter entwickelt. Nicht im Sinne eines intensiveren Lebens, sondern durch Versteifung der Plastik und Geradesteckung der Linien. Die Bogen der Friese sind zugespitzt, die Konsolen schlanker. Ein gewisser Abstand, in dem die gotische Gesinnung Zeit hatte sich einzudrängen, muß zwischen dieser Gruppe und dem Jahre 1196 vorausgesetzt werden. Sie müssen also gegen 1210 entstanden sein, die Kapelle zur Eiche etwas früher als die Sakristei von St. Matthias.

Die beiden Bauten, der eine als Hauskapelle einer Domkurie, der andere als Werk des mit den Erzbischöfen traditionell eng befreundeten Klosters, gehören zum Einflußbereich des Domes. Ein großes Unternehmen der Abtei *St. Maximin* aber ging, den Überlieferungen des stolzen Klosters entsprechend, andere Wege. Es handelt sich um den Neubau der Klosterkirche, über dessen stilistische Richtung wir durch eine Abbildung der im Jahre 1683 bekanntlich gesprengten Kirche und durch bedeutende Ornamentreste unter-

richtet sind. Letztere sind Friesstücke und Kapitäle in der Gesamtzahl von etwa sechzig, die im Jahre 1914 beim Abbruch des barocken Klosterbaues gefunden und dann im Provinzialmuseum aufgestellt wurden.[8]

Sie urkundlich genau zu datieren ist unmöglich, da der Neubau der Klosterkirche sich von 1220 bis 1245 hinzog, und da in dem großen Gebäudekomplex der Abtei sicher auch vor 1220 kleinere Bauunternehmungen stattgefunden haben müssen. Von stilistischem Standpunkte aus untersucht zeigen die Ornamente die größten Verschiedenheiten. Eins von ihnen ist die Kopie jenes schönen Stückes, das wir schon aus der Lothringer Bauperiode des Domchors und aus Sainte-Marie aux bois kennen. Auch Nachahmungen Abb. 69
des zweiten Meisters vom Domchor fehlen nicht. Manche sind vollkommen frühgotische Knospenkapitäle. — Andere endlich sind Stücke, denen weder im Rheinischen noch im Lothringischen vollkommen entsprechende Parallelen zur Seite gestellt werden können. Was sie von letzterem unterscheidet, ist das häufige Vorkommen eines ornamentalen Frieses, dessen Gesamtprofil der Karnies ist. Ferner das vollständige Aufgeben des Rüschenfrieses und des spitzen Blattes, von Motiven also, die drüben in Lothringen noch in der letzten Phase des romanischen Stils, also gegen 1200, vorkommen. Dagegen tragen sie auch Züge, die wenigstens den bekannteren Kirchen des Rheinlandes fremd sind und als ganz entfernte Erinnerungen aus der lothringischen Vergangenheit Triers gelten müssen: das oftmalige Vorkommen eines dreifingrigen, umgeklappten Blattes und vor allem eine nervöse Unruhe des Ornaments in Relief und Umrißzeichnung. Sollte es einmal gelingen, die Ornamenttrümmer auch chronologisch genau zu ordnen, dann wird klar werden, ob Maximin alle diese Stilstufen in zeitlicher Aufeinanderfolge oder wenigstens zum Teil gleichzeitig erlebt hat.

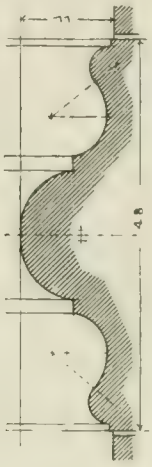
Wir sprachen von der Ornamentik an St. Maximin. Die bauliche Gesamtanlage der Kirche muß nur als unsicherer Faktor in die Rechnung eingestellt werden. Wir haben, wie erwähnt, eine Aufnahme der im Jahre 1683 gesprengten Kirche, die uns wenigstens über den Ostbau einigermaßen aufklärt.[9] Sie gibt die Kirche wieder, wie sie nach einer Zerstörung von 1522 gegen 1575 neu errichtet worden war. Dieser Erneuerungsbau muß unter ganz weitgehender Anlehnung an den Bau von 1240 erfolgt sein: zeigt er doch eine dem 16. Jahrhundert sonst ganz fremde Zwerggalerie, und er verwendete, wie die besprochenen Ornamentstücke zeigen und wie gleichzeitige Quellen ergeben, möglichst viele der skulptierten Stücke des spätromanischen Baues. Ob aber die Strebepfeiler und die Polygonalität der Apsis eine Herübernahme aus dem alten Bau oder aber eine Abänderung seitens der um 1575 im Trierischen noch waltenden Spätgotik bedeuten, ist unklar,

unklar ist also auch, inwieweit die Kirche von 1220 ein Einlenken in die rheinische Art oder ein Beharren bei dem Vorbild von St. Simeon und dem des lothringischen, Hillinischen Planes zum Domchor bildete.

Lothringen – Stadt Trier 1175

Nachdem wir damit die Trierische Kunst in den ersten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts durchmustert haben, ist ein Gesamturteil über ihre Stellung zu Lothringen möglich. Es kann nur lauten: Das *westliche Lothringen* errichtet bereits vor 1200 Kirchen im reinen Stil der Isle de France, an

XXXVI.
Dom zu Trier



Säulenring aus dem Ostchor, Durchschnitt

anderen Bauten vermischt es gotische Gewölbebildung mit spätromanischem Ornament, im Vogesenbezirk endlich beharrt es bei den um 1150 in Verdun gesehenen Formen. Die *Stadt Trier aber* gibt nur mehr in einzelnen Zügen des Ornaments den Erinnerungen aus der Alberonischen und Hillinischen Periode nach. Der *Dombau* geht nach 1175 ganz von Lothringen getrennte Wege, die kleineren Bauten ahmen zum Teil die beiden letzten unlothringischen Perioden des Domes nach, zum Teil geben sie rheinischen Einflüssen das Wort.

Eine Trennung von Lothringen ist also von etwa 1175 ab eingetreten, und zwar endgültig.

XXVI. KAPITEL

STILWANDEL INNERHALB DER TRIERISCHEN GRUPPE LOTHRINGISCHER KUNST

Die Werke der lothringischen Kunst im Trierischen haben wir nach ihrem Bestand und in ihren Ursachen festzustellen versucht. Bei einer solchen Durchsicht der Gruppe machten sich gewisse Stilverschiedenheiten zwischen

ihren Gliedern geltend. Eine stilistische Verschiebung im Laufe weniger Jahre erscheint an und für sich wenig wahrscheinlich: von vorne herein möchte man nur an ein *Neben*einander verwandter Richtungen denken. Vergegenwärtigt man sich jedoch die besondere Lagerung des Falles, eine charaktervolle Kunst auf einem fremden, durchaus nicht traditions- und einflußlosen Boden verpflanzt, eine Lage also, die wechselvollem Kräftespiel so günstig ist wie nur möglich, so kann man sich der Pflicht nicht entziehen, jene Anzeichen einer Stilverschiebung zu sammeln und zu bewerten. Möglichkeit einer Schwankung

Mit den letzten Worten bietet sich bereits die Einteilung dieser Aufgabe: zuerst ist der Stilwandel festzustellen, alsdann sind die ihn bedingenden Kräfte aufzusuchen.

I

Einige Mitglieder der aus Lothringen kommenden Familie tragen ein Muttermal, das an sich recht belanglos ist, aber ins Auge fällt. Es ist die in anderem Zusammenhang bereits erwähnte Anwendung kleiner Kugeln, die schon an den im Maastale befindlichen Verwandten aufgetreten war. An früheren oder späteren Bauwerken Triers nicht bemerkbar, zeigt sie sich aber keimhaft schon am Ivobogen, dann an St. Matthias, an St. Simeon und am Alberobogen, um dann schon an den jüngeren Teilen des Matthiasturmes zu verschwinden und auch später nicht mehr wiederzukehren. Das alles sind aber die Bauwerke aus *Alberos* Zeit, an denen der Geist noch wirksam sein muß, in dem die Kunst der Pracht und des Pathos in Trier eingezogen war. So ist also ein Fingerzeig gegeben, auch etwaigen anderen Gemeinsamkeiten innerhalb dieser frühesten Schicht der Trierer Gruppe nachzuspüren. Ältere Schicht

Um zunächst bei solchen Äußerlichkeiten zu bleiben, so finden wir die genannten Werke ferner einmütig in der Ablehnung des einfachen Würfelkapitäls, das in Verdun, wie erwähnt, immerhin in bescheidener Stellung, hier in Trier aber an den vielen Dutzenden von Säulen dieser Bauten und Denkmäler *nie* erscheint, obschon in der Westkrypta des Domes, im Winterrefektor des Kreuzganges und in den benachbarten rheinischen Bauten Beispiele dafür reichlich lockten. Damit verbindet sich die Gepflogenheit, die Bogen mit Ornament zu bedecken. In der vorhergehenden Trierer Kunst, ja in der gesamten rheinischen bis dahin ohne Beispiel, wird dieser Gebrauch so grundsätzlich ausgeübt, daß nunmehr, abgesehen von den Tragbogen, mit denen die Simeonsapsis sich an die römische Porta lehnt, jeder Bogen, selbst die Fensterbogen am Matthiasturm, zu einer Art Girlande gestaltet wird. Bogenfriese werden selbst da, wo alles für sie vorbereitet war, nämlich am Dachfries von St. Matthias, nicht geduldet, es wird dem rheinischen Bogen-

fries seine Umdeutung in eine vegetabilische Ornamentenreihe an St. Simeon entgegengesetzt. Als höchste Äußerung dieser ungebändigten Zierlust erscheint dann, an solcher Stelle besonders laut vernehmbar, das in einen Ornamentstreifen verwandelte Stockwerkband am Äußeren der Simeoner Apsis.

Beharrlicher noch als drüben in Lothringen wird in dieser ältesten Schicht der Trierer Gruppe die Mauerfläche negiert. Es geschieht mit aller Lust und Freiheit unter Zusammenarbeit von Architektur und Dekoration am Matthiasturm. An den beiden Grabmälern werden nicht nur, wie selbstverständlich, die Bogen, sondern auch die Platten und Schrägen der Kapitäle aufgelöst. An St. Simeon, wo von der Galerie aufwärts diese Flächenaufteilung hemmungslos walten kann, macht sie nicht einmal vor dem festungsmäßigen Charakter des Unterbaues halt, den sie durch jene starken Eckbänder in ein System von Kleinflächen verwandelt, das durch die Verkröpfungen des Stockwerkbandes in seiner Vielfältigkeit noch betont wird. Einen Bogenfries nimmt St. Simeon nur an, indem es ihn seiner Eigenart beraubt und energisch umformt.

Die innere Leidenschaft, mit der bereits in Verdun das Einzelstück der Plastik auftritt, wird in Trier vielfach übersteigert. An Teil B der Matthiasfassade, wo die ursprüngliche Feinheit der Meißelführung stellenweise noch erhalten ist, sind die Blätter, die in Verdun noch gerade verliefen, gebogen und gekrümmt. An dem Chorbau von St. Simeon werden die Kapitäle unterarbeitet und fast alle ihre Linien in harter und scharfer Kurve gezogen. Scharf heben sich überall die Lichter gegen die starken Schatten der tiefen Ornamentlöcher ab. Den Höhepunkt erreicht das Pathos am Ivobogen, wo die Einzelelemente der Bogendekoration, schon im Maasland Zeichen einer aufgeregten Seele, durch kräftigste Fülle, durch Auf- und Abschwellen des Reliefs, durch Herausquellen von Blumen und Früchten aus ihren Tiefen zum Ausdruck einer barocken Leidenschaft gesteigert werden.

Jüngere Schicht

Nun beobachteten wir schon am Alberobogen, vor allem durch den Gegensatz zum benachbarten Ivodenkmal, ein Abschwellen: das Einzelornament war strenger und ruhiger, das Gesamtprofil sogar gerade geworden. Das war 1153 oder 1154.

Stärker noch wird die Änderung am *Hillinischen Dom*, also noch nicht ein Jahrzehnt später. Nun auf einmal zeigen sich *rheinische* Formen, und zwar offen und beinahe aufdringlich. Als Hauptstück der Außendekoration ist ein Bogenfries gedacht, und es ist bereits darauf hingewiesen worden, daß er in Augenhöhe und an auffälligerem Platze verläuft, als es sonst der Fall ist. Nun auf einmal treten auch Würfelkapitäle auf, und zwar an demjenigen Platze, wo in Verdun die am reichsten verzierten Blattkapitäle gesessen hat-

ten, an den Eingangsbogen der Hauptkrypta. Alle Kapitäle, wie sie auch dekoriert sein mögen, haben die Kelchform aufgegeben und die blockhafte Gestalt angenommen, die um diese Zeit den rheinischen Kapitälen noch eigen ist. — Treten demnach rheinische Elemente ein, so sind andererseits lothringische Gewohnheiten der ersten Schicht *ausgestorben*. Während letztere die Bogen mit Schmuckwerk belegte, sehen wir nun, von einer einzigen Ausnahme abgesehen, nur mehr das glatte, rechteckige oder einmal abgetreppte Bogenprofil, obschon an den Eingängen zum Chor oder zur Krypta doch manches zur Prachtentfaltung lockte. Anders ist auch das Flächengefühl geworden. Im Äußeren findet der Blick ruhige, große Ebenen. Nebenchöre, wenn wir die Eingangsräume zum Hauptchor und zur Hauptkrypta so nennen dürfen, umfangen uns in gesetzter, gelassener Sicherheit, die wir angesichts der kräftigen Säulen und der klaren Raumproportionen wohltuend und beruhigend empfinden. Die Hauptkrypta erhielt bei nur drei Schiffen auf volle Breite eine für den bisherigen Kryptabau unerhörte Gewölbespannung; aber es wurde damit der Eindruck großer, beruhigender Raumfülle erreicht.

Sogar während der Arbeit dieses ersten, des Hillinschen, Baumeisters am Dom trat in gewissem Sinne eine Richtungsänderung ein. Nicht zwar in der einmal planmäßig festgelegten Bauform, aber auf dem Gebiete, wo ein Wechsel noch möglich war, auf dem der Einzelbehandlung. Man erkennt es, sobald man sich klar macht, in welcher Reihenfolge die einzelnen Bauteile errichtet werden mußten. Die Fuhren zum Bau gingen offenbar nicht von Süden her, wo ja das Quadrum lag, auch nicht von Osten her, wo die nahe gelegene Stadtmauer kein Tor hatte, sondern aus der Hauptverkehrsader der Stadt her, vom Markte her, an der Nordseite des Domes vorbei, wo eine Straße lief und noch jetzt läuft, an die Baustelle. Den Zugang von Norden her über den Bauplatz mußte man freihalten, an der südlichen Seite mußte also begonnen werden. Hier nicht nur zu beginnen, sondern auf dieser Seite die äußere Schale des Baues möglichst hoch zu führen, ehe man die Krypta wölbte und ehe man die Südseite errichtete, war eine praktische Notwendigkeit. Es finden sich nun gerade in diesen südlichen Teilen des Baues diejenigen Kapitäle, die den Formen der Alberonischen Zeit am nächsten stehen. Hier ist noch das umgekrampfte Blatt des Domes von Verdun, der Matthiasfront und des Simeonschores; neben ihm sehen wir noch die Traube, die von Verdun, von St. Simeon und vom Ivograb her bekannt ist. Die Verteilung des Schmuckes auf den Flächen des Kapitäls ist unregelmäßig, bizarr. — Aber nur an diesen Bauteilen sind solche ganz unrheinische Bestandteile zu erkennen. Von da ab fehlen sie nicht nur, es tritt vielmehr nach doppel-

Abb. S. 232

ter Beziehung eine Umbildung ein. Zunächst wird die Aufteilung der ornamentierten Kapitälfläche übersichtlicher und klarer, und eine Vorliebe für große, ruhige Flächen macht sich geltend. Es tritt ferner an die Stelle der Phantastik ein Streben nach Natürlichkeit. Ein Blatt, das Verdun und die Alberonische Zeit Triers noch nicht kannten, übernimmt den Vorrang, nämlich das Schilfblatt. Es bildet ganze Kapitäle und behält diesen Dienst bis zum Abschluß der ersten Bauperiode, unterstützt selbstverständlich von Elementen der Verdun-Trierer Gesamtkunst, besonders von der Rüsche und vom Kugelfries, die uns berechtigen, trotz aller Verschiebung des Stils die Schmuckkunst des ersten Dommeisters innerhalb der lothringischen Kunst zu belassen.

Die wichtigste Abweichung des Hillinischen Planes von seinem Verduner Vorbild haben wir noch nicht genannt: sie geht über alle Schmuckkunst weit hinaus und liegt auf *rein architektonischem Gebiete*. Die Seitenchöre des Verduner Doms haben fast dieselbe Breite wie die Seitenschiffe und erscheinen demnach als deren Fortsetzungen. Die Chortürme haben infolgedessen gleiches Recht und gleiche Wirkung wie die Westtürme; Hillins Baumeister hätte seinen Osttürmen zu ähnlicher Geltung verhelfen können. Dies zu tun, lockte ihn sogar das Beispiel der mächtigen Westtürme, und nichts hinderte ihn, den Seitenschiffen des alten Doms auch im Osten Fortsetzungen von ähnlicher Breite zu geben, wie die Untergeschosse der westlichen Domtürme sie hatten. Er trennte aber in Wirklichkeit seine Türme im Inneren vom Schiffsraum; er ließ sie im Äußeren an Massenwirkung gegen die Westtürme unvergleichlich zurücktreten.[1]

Dom Trier – Dom Verdun

Es scheint mir hiernach geboten zu sein, die Bedeutung des Verduner Vorbildes für den Trierer Dom *geringer* einzuschätzen als es gewöhnlich geschieht. Welcher Schule der letztere diese Abweichung von seinem Vorbilde zu verdanken hat, liegt klar zutage; es ist die mittelrheinische, die bei den Musterbauten von Speyer und Laach die Osttürme vom Innenraum trennt und in bezug auf Körperwirkung sie nur als Begleiter des Chores gelten läßt.

Das Ergebnis dieses ganzen Abschnittes darf also lauten: Die lothringische Kunst arbeitet in Trier bis in die Mitte der siebziger Jahre des Jahrhunderts.

Alberostil

Innerhalb dieses Gesamtrahmens zeigen die *älteren* Werke ein vollständiges Ablehnen des rheinischen Geistes, ein Pochen auf die lothringische Eigenart, eine Übersteigerung derselben ins Pathos. Es sind St. Simeon, der Matthiasturm, der Ivo- und, mit einer ganz geringen Abschwächung, auch noch der

Hillinstil

Alberobogen. Die *zweite Schicht*, vertreten durch den größten Bau der Gruppe, den Domchor, läßt rheinische Elemente zu: sie wird ruhiger und natürlicher in der Haltung des Ornamentes, sie wird architektonischer in

Raum- und Flächengefühl, sie formt vor allem auch Grundriß und Baukörper, den sie von Verdun übernimmt, in rheinischem Sinne um.

Ohne irgendwie einen persönlichen Anteil der Kirchenfürsten an der Stilbildung behaupten zu wollen, lediglich aus chronologischen Gründen und der Kürze halber, ist es gewiß erlaubt, den ersten Stil als Alberonischen, den zweiten als Hillinstil zu bezeichnen. Der erste ist *rein lothringisch*, der zweite ein *rheinisch-lothringischer Mischstil*.

II

Einwände?

Schon im ersten Abschnitt nannten wir das Eindringen des rheinischen Elementes als Entstehungsgrund des Hillinischen Stils. Dem zweiten Abschnitt bleibt nur die Aufgabe, diese Ansicht gegen Einwände zu stützen.

Als an die Quelle für den Stilwandel könnte man an das *westliche Lothringen* denken. Die Vermutung liegt nahe, daß hier nach der Periode von etwa 1140 eine Abkühlung des Pathos eingetreten sei, und daß diese nach Trier weiter gewirkt habe. — Der Gedanke führt jedoch auf unüberwindliche Widersprüche. Unbestreitbar hatte die lothringische Kunst in Trier Werke geschaffen, die an Größe und Pracht den Werken des Maaslandes weit überlegen waren. Um Trier zur Richtungsänderung zu bewegen, hätten dort drüben schon Werke von hoher Bedeutung entstehen müssen. Nun schafft aber weder Verdun noch Metz um die Mitte des 12. Jahrhunderts einen auch nur einigermaßen bedeutenden Bau, der den Hillinischen Stil zeigt: St.-Vanne in Verdun, das im Gefolge des Garinschen Doms entsteht, steht auch stilistisch noch ganz auf dessen Stufe. Die Bauten in Metz, die auf weitere Entfernung hin vielleicht Einfluß ausüben konnten, nämlich Maria rotunda und die Dompfarrkirche Notre Dame des champs, entstehen erst 1180 und 1190.

Nur an einem Punkte des weiten Gebietes zeigt sich eine bedeutende und zum Teil in der Richtung des Hillinischen Stils verlaufende Bautätigkeit, in St.-Dié. Die beiden bekannten Kirchen dieser späteren Bischofstadt, die sogenannte Kathedrale und die „Kleine Kirche", haben Würfelkapitäle und zeigen Liebe zu großen Flächen. Und einige ihrer Kapitäle gleichen unverkennbar den Kapitälen mit den großen fleischigen Blättern, die wir oben bei Beschreibung der Trierer Domkrypta genannt haben. Abb. 49

Es scheint mir aber in diesem Falle eher eine Einwirkung Triers auf St.-Dié als eine umgekehrte Strömung vorzuliegen. Denn in St.-Dié kehrt eine höchst seltene und eigenartige Erscheinung wieder, die wir sonst in ganz Lothringen nicht entdecken, die Trier aber bereits etwa 1135 besaß. In

St.-Dié nämlich steigen wie in St. Matthias die Arkadenpfeiler über das Profil am Bogenansatz in Gestalt von Wandbändern noch empor bis zum Arkadenland, wo sie sich totlaufen.[2] Die Matthiaswallfahrt und der Ruhm des eben entstehenden Domes der Metropolitankirche kann diese unschöne, aber die Festigkeit des Baues erhöhende Maßnahme des vorsichtigen Langhausmeisters von St. Matthias in die Vogesenstadt übertragen haben.[3] Da die zwei Kirchen von St.-Dié längere Zeit nach einer Feuersbrunst von 1155 entstanden sind, so stehen auch die zeitlichen Verhältnisse einer solchen Übertragung von Schmuckformen und baulichen Maßnahmen aus Trier nicht im Wege.

XXXVII. Dom zu Trier. Kapitäle aus dem Ostchor (Hillingsche Bauperiode; 1160 bis um 1170)

Ziehen wir das Ergebnis der letzten Überlegungen: der Gedanke, ein Stilwandel im Westen zeige seine Folgen am Hillinischen Bau, stößt auf Schwierigkeiten; die Beziehung Trier-St.-Dié läßt sich zum mindesten nicht als Beweis für eine solche westöstliche Strömung verwerten. Und sollte sie doch stattgefunden haben, so bleibt andererseits doch auch die unzweifelhafte Einbeziehung des Bogenfrieses und der rheinischen Turmform in ihrer Wichtigkeit unbestritten.

Das von uns angenommene leise Einlenken des Trierischen Stils in die rheinische und in die frühere örtliche Strömung paßt zu den *politischen Verhältnissen*. Die Alberonischen Bauten hatten die örtliche Trierer Überlieferung zugunsten ihres konträren Gegenteils unterbrochen; eine Persönlichkeit wie Albero, die in viel wichtigeren Dingen den Geschicken Triers, ja denen des Rheinlandes eine neue Richtung gegeben hatte, war auch stark genug zu einem Umwerfen des Steuers auf künstlerischem Gebiete, beson-

ders da der Verband der Kirchenprovinz eine solche begünstigte. Hillin, der nicht an der oberen Maas, sondern im niederlothringischen Herzogtum geboren war, der in Trier bereits Wurzel gefaßt hatte, ehe Albero dort einzog, und der schon seinem Charakter nach nicht aufs scharfe Betonen einer Extreme, sondern aufs Vermitteln und Ausgleichen hinarbeitete, trug in sich alle Voraussetzungen für einen Ausgleich auch in künstlerischen Problemen. Womit aber keineswegs eine künstlerische direkte Einflußnahme des Erzbischofs, sondern nur eine Äußerung der allgemeinen durch ihn geführten Stimmung im Erzstift gemeint sein soll.

Ergebnis

Die zu Anfang dieses Kapitels begonnene Gedankenreihe hat uns also zu folgendem Ergebnis geführt: Schon mindestens *zwanzig Jahre vor* der entscheidenden und vollkommenen Trennung vom lothringischen Stil, die wir in Kapitel XXV nachgewiesen haben, *lockert* die Stadt Trier ihr Verhältnis zum Westen: sie bildet durch den Dombau Hillins einen *rheinisch-lothringischen Mischstil.*

XXVII. KAPITEL

ZUSAMMENFASSENDE DARSTELLUNG DER GESCHICHTE DER LOTHRINGISCHEN KUNST IM TRIERISCHEN

Nunmehr brauchen nur mehr die in den bisherigen Kapiteln gezeichneten Einzelbilder zu einem Ganzen zusammengewoben zu werden. Die stilgeschichtliche Stellung des Matthiasturmes, die wir zu erkennen suchten, ist damit gegeben; zugleich gewinnen wir damit die Kenntnis der künstlerischen Bewegung des Trierischen Gebietes und der Kirchenprovinz Trier im 12. Jahrhundert.

Das Erzstift Trier war zu *Beginn des Jahrhunderts* künstlerisch konservativ. Die im Dombau majestätisch verkörperte Gesinnung des Zusammengruppierens selbständiger Baukörper, der Zeitgeist von etwa 1050, zeigte sich gegen 1110 noch in der Westlösung von St. Paulin; ebenso beherrschte der Dom die Einzelausbildung der Landkirchen, deren Türme wir noch besitzen. Die Grundrisse der beiden Stiftskirchen St. Castor und St. Paulin folgten dem alten Schema eines dreischiffigen, querschifflosen Langhauses mit drei Parallelapsiden. Überall herrschte noch die flache Decke. Auch die Gegenden der Untermosel und des Rheins schlossen sich diesem allgemeinen Charakter der Trierischen Kunst an. Ein fortschrittlicher Bau war nur in Maria-Laach im Entstehen. Ausnahmslos alles aber zog in dem allgemeinen Strome der deutschen Kunst einher.

Dem deutschen Kunstkreis gehörte damals auch die Trierische Kirchenprovinz an. Die kleinen Landkirchen im westlichen Lothringen mit ihren Bogenfriesen, der Westbau des Verduner Doms, die Nachrichten über die Dome von Metz und von Toul beweisen es.

Gegen 1130 aber regt sich in Trier das erhöhte Lebensgefühl des hohenstaufischen Zeitalters. Es drängt nach Bedeutung und Reichtum; mehr Inhalt soll errungen, der erhöhte Inhalt soll freigebiger ausgesprochen werden. Die Kunst will Schwung und Pracht zeigen. Erfüllung dieser Sehnsucht findet die Stadt teils bei der heimischen Tradition: der große Neubau von St. Eucharius legt den Ostteilen das prächtige urtrierische Schema der Nebenchöre mit Chortürmen zugrunde. Gern aber wendet man sich nun auch den neuen Gedanken zu, die vom Rheine herkommen: schon 1127 wird St. Eucharius als großer Wölbungsbau geplant. Der sprechendste Zeuge aber für dieses Einblicken ins eigene Ich und für dieses Suchen in der Fremde ist die Schmuckkunst: sie arbeitet zu einem Teil altgewohnte Formen im Sinne der Bauplastik um, zum anderen Teile folgt sie italienischen Anregungen (siehe oben Kap. VII). — Wie sich die Trierische Kirchenprovinz in diesen ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts künstlerisch verhielt, wissen wir nicht.

Auch die benachbarten deutschen Gegenden erlebten diesen hoffnungsvollen Frühling des Fühlens und der Kunst. Aber jede auf ihre Weise. Die Landschaften des mittleren und des unteren Rheins beschäftigten sich hauptsächlich mit dem Problem der Wölbung und ihres Einflusses auf die Mauer und den Pfeiler. Das Elsaß gestaltete die fruchtbaren Keime vornehmen aristokratischen Schaffens aus, die in seinem eigenen Boden lagen, ließ nur aus Italien sich einige Anregungen zukommen, und blieb von dem, was dicht an seinen Grenzen im Westen geschah, durch den Vogesenwall abgeschlossen.

Die *Gegend der mittleren Mosel,* das *engere* Trierische Gebiet also, war in einer ganz eigenen Lage. Kirchlich, politisch, sprachlich, geographisch, allgemein kulturell.

In voller Stärke bestand noch der *kirchliche* Verband, die Kirchenprovinz der Diözesen Trier, Metz, Toul und Verdun mit dem Metropolitansitz in Trier: nach Nordosten erstreckte er sich durch den rechtsrheinischen Teil der Trierer Erzdiözese, das Gebiet der unteren Lahn nämlich, bis weit über die Grenzen des Herzogtums Oberlothringen hinaus.

Der eben genannte *politische* Verband aber, das alte, von Bruno gegründete deutsche Herzogtum, besaß längst nicht mehr die zusammenschließende Kraft, um derentwillen der große Organisator des deutschen linken Rheinufers es gegründet hatte. Denn neben den Herzögen standen nunmehr in mindestens

gleicher Macht die Grafen von Bar und von Luxemburg und die zur Souveränität gekommenen vier Bischöfe.

Sprachlich war Oberlothringen geteilt. Die südlichsten Teile des Gebietes, die Bistümer Toul und Verdun sowie die Grafschaft Bar, waren durch die französische Sprache und daher auch durch zahlreiche Familienbeziehungen ihres Adels mit dem Westen verbunden. In gleicher Lage war der westliche Teil von Diözese und Erzstift Trier, das Archidiakonat St. Agatha in Longuyon, im Trierischen Kurialstil bezeichnenderweise die terra gallica genannt. Sprachlich gespalten war auch die Diözese Metz, in der die Sprachgrenze sich nördlich Metz von Westen nach Osten quer über die Mosel zog. Das Land um Trier aber war von altersher sprachlich deutsch.

Die *geographischen* Verhältnisse lagen dem Zusammenhang mit Deutschland teils günstig, teils widerstanden sie ihm. Freilich durchzog den ganzen Länderkomplex als einigende Ader die Mosel. Aber im Oberlaufe bedeutete Moselfluß und Moseltal selbstverständlich noch nichts für den Verkehr: für das Gebiet von Toul trat also die Vogesenkette voll in Wirksamkeit, sie wirkte als Scheidewand gegen das Elsaß und wies das Touler Land auf den Westen hin. — Ähnlich, wenn auch nicht mit derselben Schärfe, beeinflußten die geographischen Verhältnisse das Gebiet um Verdun. Hier bildete die schon schiffbare Maas ein Band nach Norden hin; und eine Straße, deren Zug schon die Römer bezeichnet hatten, ging nach Metz. Aus dem Metzer Land wiederum zog sich nach Trier der breite Moselfluß und die alte Verkehrslinie des römischen Straßennetzes. — Ganz im Nordosten der Kirchenprovinz, der Ostgrenze des Herzogtums entlang, bildete der Rhein und die Rheinstraße eine Ader stärkster Kraft, die einen zur Mosel querlaufenden Kräftestrom führte.

Trier selbst aber und sein Gebiet lagen so, daß sie, geographisch genommen, vom Westen wie vom Osten in gleicher Weise angezogen wurden, vielleicht noch stärker nach dem Westen hin, da nach dem Rhein zu Eifel und Hunsrück eine Barriere bildeten, während nach der entgegengesetzten südwestlichen Seite hin das fruchtbare und wegbequeme lothringische Hügelland lag.

Nicht durch die Sprache, einigermaßen aber durch die politische Einteilung, ganz durch die kirchliche Organisation und durch die geographischen Verhältnisse war also Trier und seine nähere Umgebung mit dem oberen Moselgebiet und dem Maaslande verbunden. In derselben Richtung zog seit etwa 1100 das politische und allgemein *kulturelle* Übergewicht Frankreichs.[1] Noch 1023, bei der Zusammenkunft Heinrichs des Heiligen mit Robert dem Weisen zu Mouzon, war der französische König der kleine, der deutsche der große König genannt worden. Nunmehr aber war Deutschland durch das

Niedergehen der königlichen Zentralgewalt die schwächere, Frankreich die stärkere Macht geworden. Aus dem französischen Grenzlande her drangen mit jugendfrischer Reformbegeisterung zwei Orden, die Prämonstratenser als Seelsorger und die Zisterzienser als Kolonisatoren, in Deutschland ein. Sie hatten im französischen östlichen Grenzstreifen ihre Mittelpunkte, wo man sich alljährlich zum Generalkapitel versammelte; die urständigen deutschen Klöster aber standen, der benediktinischen Regel getreu, fast ausnahmslos jedes für sich allein. Auch die Kreuzzugsbegeisterung hatte zuerst in Frankreich die Volksmassen ergriffen; erst Bernhard von Clairvaux war es, der sie nach Deutschland übertrug. Bereits strahlte auch schon der Glanz der Pariser Hochschule auf.

Von jenen politischen, kirchlichen und geographischen Verhältnissen der Trierer Kirchenprovinz, und von diesen allgemeinen geistigen Strömungen wird *auch die Kunst* getragen, deren uns erhaltene Werke wir in Kapitel XXII zusammengestellt haben. In die bisherige künstlerische Einheit der Trierer Kirchenprovinz bringt sie einen *Zwiespalt*. Sie formt um 1130 in Verdun altlothringische, allgemein deutsche bauliche Gedanken in einer Art um, die sicher nicht aus Deutschland stammt. Sie verbindet damit eine Schmuckkunst, deren Quelle ebenfalls nicht im deutschen Gebiete liegt. Wenn wir auch nicht bis zu ihrer letzten Quelle hinaufzugehen brauchten, so sehen wir doch, daß die Welle innerhalb der Kirchenprovinz von Südwesten nach Nordosten zieht.

Die Welle trifft Trier zu Beginn der vierziger Jahre. Sie findet die Stadt, wie wir sahen, in einem Zustand unklaren Sehnens und Suchens auf künstlerischem Gebiete. Sie findet an Albero, der eine Kunst des Sichdurchsetzens, des Sichbehauptens braucht, einen Beschützer.

So erreicht sie *in Trier ihren Höhepunkt*. Ihren Höhepunkt an Stoßkraft, denn sofort bei ihrer Ankunft zwingt sie sich in den Dachfriesen von St. Matthias sogar einem Werke auf, das als Vermittler zwischen traditionellem trierischen Flachdeckenbau und neuem rheinischen Gewölbebau gedacht war. Ihren Höhepunkt an stilistischer Eigenart; denn der Ivobogen übertrifft alle Werke der Maas und der Metzer Gegend an barocker Wucht, und am Westturm von St. Matthias werden ihre Grundsätze über Wandauflösung in höchster Steigerung angewendet. Sie vollbringt in Trier das originellste und komplizierteste aller Bauunternehmungen Lothringens, den Simeonchor. Auch an Pracht erreicht sie ihren Höhepunkt in der Moselstadt: denn von den zahlreichen Türmen Lothringens kann sich keiner mit dem Matthiasturm messen. — Ungeschwächt und rasserein arbeitet sie so bis etwa 1160: Alberonischer Stil.

Trier, ihr höchster Gipfel, ist aber zugleich auch jäh abfallender *Grenzrand ihres Herrschaftsgebiets*. Denn unbeirrt durch das, was in der Diözesanhauptstadt geschah, arbeitete gleichzeitig im Coblenzer Teil der Diözese eine klar umschriebene Gruppe, die nach Raumformung und Schmuckgebung einen Gegenpol der Lothringer neuen Kunst darstellte. Und ebensowenig störten sich an sie die künstlerischen Kräfte, die von Speyer her in Maria-Laach und etwas später in Carden wirkten. Wie die großen, unter Albero gegründeten Klöster sich stellten, wissen wir nicht.

Doch sogar in der Metropolitanstadt selbst wurden sehr schnell, bereits um 1160, Gegensätze wach. Die Ausführung des vornehmsten Auftrages, den die Kirchenprovinz zu vergeben hatte, die Erbauung des neuen Ostchors am Dom, erfolgt bereits nicht mehr in rein lothringischem Stil, sondern in einem Mischstil, der trotz aller Verehrung gegen sein Vorbild, den Dom von Verdun, in Architektur und in Schmuckformen rheinische Elemente neben den lothringischen zu Worte kommen läßt, und der sogar die letzteren mildert und im örtlichen Geiste ändert. Hillinischer Stil, am Alberograb sogar schon 1154 vorbereitet.

Gegen 1175 aber erfolgte, soweit die Stadt Trier in Betracht kam, die *entscheidende Abkehr* von der westlichen Beeinflussung. Der zweite Meister am Domchor, der Schöpfer der mittleren Chorlogen, des Triumphbogenpfeilers und der Kapitäle und Konsolen am Gewölbeansatz im Chorrechteck, blieb reich im Schmücken; er ging darin selbst noch weiter als sein Vorgänger. Er nahm sogar einige Motive aus dessen Werk in sein eigenes hinein: die freistehenden Wandsäulen, die Säulenbündel, die Diamantierung. Aber die lothringische Ornamentik als Ganzes wies er ab, und im Baukörper wie im Schmuck setzte er an die Stelle des Derbkräftigen flüssige Glätte. Die Änderung erfolgte unter einem Bischof, der stammlich, kirchenpolitisch und als Herrscher anders war wie Albero. Sie erfolgte zu einer Zeit, wo das westliche Lothringen selbst noch ganz in der von Verdun vertretenen Richtung verharrte. Die Trennung Triers von den westlichen Teilen der Kirchenprovinz war damit ausgesprochen.

Sie erweist sich als dauernd. Die Suffraganbistümer und sogar eine Hauptkirche der Diözese Trier selbst, St. Agatha in Longuyon, nehmen von etwa 1190 ab die Gotik der Isle de France an. In Trier aber entsteht auch jetzt, wie in der Periode der siebziger Jahre, ein Bau originaler Richtung: der dritte Meister am Domchor folgt konstruktiv den zisterziensischen Grundsätzen, knüpft in der Raumbildung und teilweise auch im Schmuck wieder an die ortsübliche Kunst der Vergangenheit an, und nimmt aus der lothringischen und aus der zweiten Bauperiode des Chors nur einige gering-

fügige Schmuckelemente auf. St. Maximin und einige kleinere Bauten, alle gegen 1200 oder zu Beginn des 13. Jahrhunderts, richten sich teils nach dem zweiten Dommeister, teils nach rheinischen Mustern; die aus Lothringen gekommene Ornamentik lassen sie nur in vereinzelten Formen schwach nachklingen.

Das Land folgte, wie immer, dem Vorgehen der hauptstädtischen Kunst nur zögernd. Es behielt den Gedanken einer Zusammengehörigkeit der ganzen Kirchenprovinz länger bei, es ahmte die derben, kräftigen Formen des Alberonischen und des Hillinischen Stils lange nach. Trotzdem zeigt aber auch diese ländliche Kunst des trierischen Gebietes eine Trennung vom westlichen Lothringen. Dieses nämlich nimmt von der herannahenden Gotik auch für Landkirchen kurz vor 1200 bereits Kapitäle, Gewölbesysteme und Rippenprofile. Im Trierischen aber zeigen diese kleinen Anlagen, Messerich und Roth, keine andere Spur der neuen Zeit als die spitzen Bogen ihrer Arkaden. Und größere Kirchen auf dem Lande, die beiden Klosterkirchen Merzig und Ravengiersburg, haben von der Lothringer Kunst nur mehr einige Ornamentmotive. Merzig allerdings fügt als Erinnerung an die sonst längst verflossene Kunst der Mitte des 12. Jahrhunderts noch die offenen Turmlogen hinzu, höchst wahrscheinlich unter dem Einfluß einer durch Wadgassen vertretenen Ordenstradition.

Stellen wir zum Schluß die Etappen kurz zusammen, in denen sich die Geschichte der trierisch-lothringischen Gruppe aufbaut. Es ist die Stufe der Vorboten (innerhalb des Werkes des Langhausmeisters von St. Matthias), die Stufe des kräftigsten Wirkens (Alberonischer Stil), die Stufe des Mischstils (Hillinischer Stil), die des Abklingens und des leisen Nachklingens auf dem Land und in ganz geringen Spuren auch in Trier selbst.

Es hatte sich also auf trierischem Boden ein ähnlicher Prozeß künstlerischer Entwicklung abgespielt, wie er kurz darauf in unvergleichlich größerem Umfang und daher auch in weit längerer Zeit das ganze künstlerisch arbeitende Deutschland beschäftigte. Denn auch die Gotik der Isle de France zeigte sich auf deutschem Boden zuerst in Vorboten, alsdann in reinrassigen, großen und glänzenden Werken, sah alsdann deutsche Elemente mit dem aus Frankreich gekommenen sich mischen, bis endlich das 15. Jahrhundert die deutsche Sondergotik bildete.

II

Jede kunstgeschichtliche Bewegung ist körperlich-sinnfälliges Symptom eines tieferen Geschehens. Weisen wir daher nun noch auf den Grundstrom hin, der unter all den eben gezeichneten Wellen dahinzieht.

Thormählen sagt an einer entscheidenden Stelle seiner Erörterungen, daß im 12. Jahrhundert die trierische Kirchenprovinz auf dem Wege zu einer einheitlichen Gesamtkunst war, und daß unter Albero das Land seine höchste kulturelle Geschlossenheit erreichte. Wir dürfen aber mit Durand hinzufügen, daß die Kirchenprovinz, als Herzogtum Oberlothringen, *bereits im 11. Jahrhundert künstlerisch einig* war, und daß diese frühere einheitliche Kunst die Länder an Maas und Mosel mit dem übrigen Deutschland verbunden hatte. Ferner, daß die *im 12. Jahrhundert* sich verbreitende neue Kunst, trotz aller deutschen Züge, die sie trug, in wesentlichen Zügen nicht dem deutschen Boden entsprossen war. Und jene unter Albero sich in neuer Gestalt anbahnende kulturelle Geschlossenheit hätte, wenn sie von Bestand gewesen wäre, sicher *kein Band nach Deutschland hin* für Trier und sein Gebiet gebildet.

Es wurde also im 12. Jahrhundert, in der Zeit, wo die Kultur Frankreichs sich zu ihrer Hochblüte zu entwickeln begann, durch die unter Albero kommende Kunst an das trierische Gebiet eine Frage gestellt. Es handelte sich zunächst um Beibehaltung der alten künstlerischen Einheit mit den westlichen Teilen der Kirchenprovinz. Aber da wesentliche Züge der neuen Kunst nicht vom Rhein und nicht aus der Kirchenprovinz selbst stammten, so ging, tiefer gesehen, die Frage darum, ob Trier und seine Umgebung in einem wichtigen Kulturbelang mit dem Westen oder mit Deutschland gehen wollten. Die von 1135 bis gegen 1160 entstehenden Kunstwerke stellten diese Frage in denkbar schönster und dankenswertester Form. Beredteste, lockendste Formulierung dieser Frage ist — und darin liegt seine eigentliche Bedeutung — der prachtvolle, weithin schauende, den Wallfahrern des ganzen Landes dargebotene Matthiasturm.

In welcher Richtung die *Entscheidung Triers* auf die Frage erfolgte, haben wir gesehen. Durand sagt über die sprachliche Lage im Herzogtum Oberlothringen: „Seul le pays de Trèves était devenu irrévoquablement allemand." Die künstlerische Entwicklung Triers im 12. Jahrhundert, die wir verfolgten, hat in ihrem Endergebnis eine Bestätigung dieses Urteils des französischen Forschers gegeben. Die Trierische Gruppe der Lothringer Kunst besitzt also eine Bedeutung, die über die Grenzen der Kunstgeschichte hinaus in das Gebiet der allgemeinen Geschichte, und aus dem Mittelalter in die Gegenwart hineinweist.

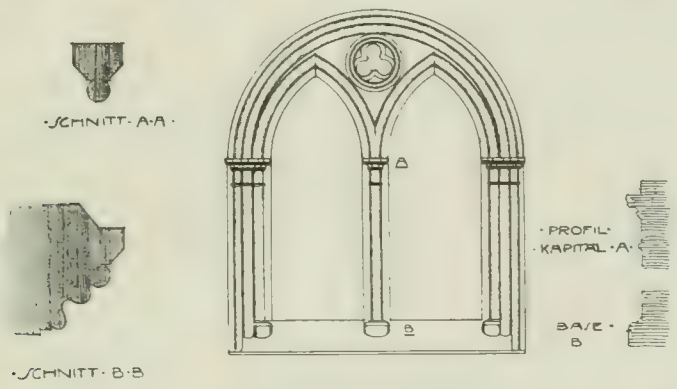
Diese Bedeutung verkörpert sich vor allem im Matthiasturm und im Ostchor des Domes. Hatte jener, wie wir erkannten, die beredteste Frage gestellt, so gibt letzterer die Antwort: nachdem er schon in seiner Anlage einen Mischstil aufgestellt hatte, eröffnete er in seiner zweiten Bauperiode entschei-

dend die Trennung der Trierischen Kunst von der des westlichen Lothringen. Als Ganzes ist der spätromanische Teil des Trierer Domes also ein Denkmal der Gesamtgeschichte des Trierischen Erzstifts. Ein Ausdruck des Berufes, den im Organismus des Deutschen Reiches dieser Grenzstaat ausgeübt hat. Durch keine Bezeichnung kann er besser genannt werden als durch das Wort, das um 1700 die französische Strategie für ihn prägte: Trèves c'est le pilier de l'Allemagne. Eines ehrenreichen und oft opfervollen Berufes.

FÜNFTER TEIL

DIE SPÄTGOTIK AN ST. MATTHIAS

Die Frühgotik und die Hochgotik tasteten den alten romanischen Bau kaum an. Als Abt Jakob von Lothringen (1219—57) die Bauten des Claustrum durch die jetzigen ersetzte, wurde auch das *Verbindungsportal* zwischen Kirche und Kreuzgang in diesem Sinne umgestaltet, in die Ostmauern der Nebenmauern wurden Fenster gebrochen und, wie Reste vermuten lassen, ein großes Fenster in das östliche Ende der nördlichen Seitenschiffswand gelegt. Um 1300 wurden in die südliche Hochwand die beiden Maßwerkfenster eingelegt, deren Lage Abb. V zeigt. Das östliche der beiden ermöglicht, daß man von dem anstoßenden Kloster aus, ohne die Kirche betreten zu müssen, einen Ausblick auf den Matthiaschor gewinnt, das westliche ge- Abb. 70 Abb. XXXVIII



XXXVIII. St. Matthias.
Fenster aus dem Dachraum des südlichen Seitenschiffes nach dem Mittelschiff

stattet ebenso eine Beobachtung des Kircheneinganges. Um dieselbe Zeit wurden die schadhaft gewordenen romanischen Turmhelme ersetzt.[1] Abb. XXVII

Nach dieser dreihundertjährigen Ruhe aber begann, gerade an der Schwelle der Neuzeit, ein um so reicheres Schaffen. Die Bauarbeiten, die die Spätgotik hier leistete, bilden ein einheitlich zusammenhängendes Ganzes. Und dieses wiederum nur einen Teil der künstlerischen Gesamttätigkeit der Abtei um 1500, eine Frucht der auf lange Zeit und weithin wirkenden Reform, die der große Abt Johannes Rode (1424—39) seinem Kloster gewidmet hatte.[2]

Nachdem schon im Verlauf des 15. Jahrhunderts der gotische Helm des

Westturmes durch ein Paar nebeneinanderstehender spätgotische Helme ersetzt worden war,[3] eröffnete Abt Leven (1487—1519) ganz gegen Ende des Jahrhunderts den Umbau der Kirche (Kapitel XXVIII). Hieran schließen sich neue Einbauten, die spätgotische Krypta (Kap. XXIX) und die Reliquienkapelle (Kap. XXX).

XXVIII. KAPITEL

DIE SPÄTGOTISCHE EINWÖLBUNG DER KIRCHE

Die spätgotische Einwölbung des Lang- und des Querhauses erfolgte 1496—1504 durch „latomus quidam Bernardus, civis Trevirensis", nach dessen Tode Meister Jodocus aus Wittlich bis 1510 das Chor wölbte und die neue Apsis erbaute.

Es könnte merkwürdig erscheinen, daß wir ein spätgotisches Gewölbe mit einiger Ausführlichkeit besprechen, wo man solche Baugebilde doch hinreichend charakterisiert, sobald man sie als Netzgewölbe oder Sterngewölbe bezeichnet, über die Strahlenzahl und das Ineinandergreifen der Sterne spricht, sowie das Rippenprofil mitteilt.

Aber unser Fall liegt komplizierter. Der spätgotische Baumeister von St. Matthias fand eine scharf und klar ausgesprochene Gliederung der Hochwand vor. Er ließ sie bestehen. Er mußte daher sein Gewölbe mit ihr in Einklang bringen. Er geriet also in eine Auseinandersetzung zwischen den Ideen seiner eigenen Zeit und denen der Romanik, oder, um es schärfer auszudrücken, es entspann sich ein Widerstreit zwischen einem Baumeister des 15. Jahrhunderts und dem um vierhundert Jahre älteren Vorgänger, der durch Mauern und Wandgliederung der Kirche noch lebte und redete. Zunächst werden wir also das *Entstehen* des Gewölbes zu beobachten haben (I). Damit ist ein, wenn auch kleiner, Beitrag zu einem noch zu schreibenden schönen Kapitel der Kunstgeschichte, vor allem der des Rheinlandes, geliefert. Zu der Frage nämlich, welche Grundsätze die spätgotischen Baumeister in der Unzahl von Fällen beobachtet haben, wo sie in romanische Kirchen ihre leichten, luftigen Gewölbesterne und Gewölbenetze hineinzuspannen hatten. In einem zweiten Abschnitte müssen wir das aus dem gegenseitigen Widerstreite *entstandene Ergebnis* zu würdigen versuchen (II).

I

Entstehung des Planes

Die spätgotische Baugesinnung, die auch Meister Bernhard von Trier mitbrachte, als er den Umbau entwarf, liebte die malerische Unklarheit der

Linien, die breite Fülle des Raumes; in ihrem Sinne hassenswert war scharfe Sonderung der Raumteile.

Langhaus

Schon gleich im Westen mußte Meister Bernhard eine der Zeitforderungen preisgeben und das *Gewölbe im Westbau* von dem ganzen übrigen trennen: der starke, doppelt profilierte romanische Jochgurt zwischen Westbau und Langhaus durfte nicht angetastet werden, da auf ihm die östliche Mauer des gewaltigen Turmes ruht. Das romanische Gewölbe zwischen diesem Gurt und der Fassadenmauer fiel selbstverständlich und an seine Stelle konnte der Künstler ein ganz zeitgemäßes Netzgewölbe mit engen Maschen einlegen.

Abb. I, XIV—XVI

Im *Hauptschiff* bestand eine klare Raumaufteilung, geschaffen durch die *Jochbogen* des Gewölbes und durch die Gewölbeträger, die Wandpilaster über den Hauptpfeilern. Die Jochgurte wurden nicht, wie es in anderen Fällen geschah, geschont, und das wichtigste Hindernis zur Vereinheitlichung des Raumes war damit beseitigt. Da lag nun weiter die Anbringung eines Netzgewölbes am nächsten, und bei den Dimensionen des Raumes wäre eine Wirkung von noch stärkerer spätgotischer Ausprägung gewonnen worden, wie etwa die ins Freiburger Münsterchor eingezogene Netzdecke sie bringt.

Aber dann mußten auch die starken romanischen *Wandbänder über den Hauptpfeilern* verschwinden. Gegen sie sprach außerdem auch ihre eigene Form, die der spätgotischen Liebe zur Zierlichkeit und Auflösung aller großen Glieder so entgegengesetzt war. Doch diesen Schritt tat der Künstler nicht, sei es, weil er fürchtete, von den tief in die Mauer eingebundenen Quaderreihen würden doch störende Spuren zurückbleiben — nach den analogen Fällen übrigens eine vollkommen begründete Befürchtung —, sei es, weil konservativer Sinn des Bauherrn es ihm verbot.

Dieses Zurückweichen vor dem Werk des romanischen Baumeisters hatte seine Folgen. Ein Netzgewölbe war bei Stehenbleiben so gewaltiger Wandgliederungen nicht möglich. Und ein *Sterngewölbe* konnte wenigstens nicht ohne weiteres auf Mauern mit *dieser* Gliederung aufgesetzt werden. Denn Joche von solcher Weite, wie die romanischen Wandbänder es angaben, konstruierte die Spätgotik nicht; sie wollte, um einer malerisch unklaren Aufteilung von Raum und Fläche willen, kleinere, weniger scharf scheidende Teile. Diese forderten aber mehr Ansatzstellen der Rippen an den Wänden, und zwar zwischen den bereits vorhandenen Jochbegrenzungen, also über den Nebenpfeilern. Hätten diese neuen Ansatzstellen von Rippen sich von den vorhandenen romanischen Wandbändern scharf unterschieden, so war durch letztere wiederum eine klare Aufteilung der Kirche in vier scharf unterschiedene Joche gegeben. Alles drängte also dazu, die neuen Ansatzstellen des

Gewölbes den alten gleich zu machen, mit anderen Worten: die Aufführung von *Wandbändern auch über den Nebenpfeilern* war gegeben.

Für diese neuen Wandbänder waren die untersten zwei Meter nun bereits vorhanden: die stumpfen Bandstücke, die im romanischen Bau von den Kopfprofilen der Nebenpfeiler bis zum Arkadenfries reichten. Aber ihre Auskragung betrug nur 0,12 m gegenüber einer solchen von 0,30 m bei den Pilastern über den Hauptpfeilern. In unveränderter Stärke sie bis zum Gewölbeansatz hinaufzuführen, hätte oben eine Ungleichheit der Gewölbebreite, und damit wiederum eine zu scharfe Gliederung in vier Joche gegeben. Es war also notwendig, diese Bänder über den Nebenpfeilern auf die Stärke der über den Hauptpfeilern aufsteigenden zu bringen. An der südlichen Hochwand geschah es durch allmähliches Anschwellenlassen der Bänder, an der nördlichen, ein billigeres und für den Eindruck wertvolleres Verfahren, durch einmaliges entschiedenes Vorkragen. — Damals war es wohl auch, daß man den horizontalen Arkadenfries wegschlug, der zwischen den an Zahl verdoppelten Pilastern in kleinen Stücken eingezwängt gewesen wäre und daher seine Berechtigung verloren hatte.

Abb. XIV bis XVI

Abb. XII

So hatte denn an die Stelle des alten vierjochigen Gewölbes ein solches von *acht Jochen* zu treten. Seine Rippen entwickeln sich in einer Höhe von 13,30 m unmittelbar aus den Pilastern der Hochwand heraus; sein Scheitelpunkt liegt etwa in der Höhe der Maueroberkante, so daß sein Querschnitt über einem stumpfwinkligen Dreieck konstruiert ist, dessen Höhe sich zur Grundlinie wie 7,2 : 9 verhält. Es ist als falsches Tonnengewölbe gemauert, in das von den Seitenfenstern her die scharf spitzbogigen Kappen einschneiden. Die Rippen sind in die Tonne und in die Kappen eingebunden. Die romanischen Fensterpaare wurden vom neuen Gewölbe überschnitten, mußten also vermauert werden. Statt ihrer brach man in jeden der neuentstandenen acht Teile der Hochwand ein größeres Spitzbogenfenster, das selbstverständlich Maßwerk erhielt, und zwar, wie gelegentlich hervorgehoben wird, in einer bei allen Fenstern gleichen Zeichnung. Die barocke Umgestaltung der Kirche hat es entfernt.

Abb. V

Die acht Joche des neuen Gewölbes haben querrechteckigen Grundriß, sie messen im Mittel 8,65 × 5,30 m. Jochgurte sind nicht vorhanden, nicht einmal in der ganz schwachen, die Rippen kaum an Stärke übertreffenden Form, in der die Spätgotik sie höchstens duldet. Denn so schwache *Querrippen* konnte man aus jenen breiten Pilastern heraus unmöglich entwickeln. Es bildet nun jedes der acht Joche einen achtstrahligen Stern, dessen Strahlen von einem starken Schlußstein ausgehen. Die acht Sterne können nicht unmittelbar aneinander stoßen, da die acht breiten Bänder der Hochwand

Abb. I

dazu nötigten, zwischen je zwei dieser achtstrahligen Sterne noch andere Gebilde in die Gewölbefiguration hineinschießen zu lassen. Es sind dies vierstrahlige Sterne von sehr ungleicher Strahlenlänge; ihre längeren Strahlen gehen nach den Hochwänden hin und bilden die Gewölbetiefen und somit die Jochteilung; ihre kürzeren laufen in der Mittelachse der Kirche und sind ihnen mit den achtstrahligen Sternen gemeinsam.

So hatte also die Rücksicht auf den romanischen Bestand den spätgotischen Baumeister zu einer Reihe von Maßnahmen genötigt. Zur Wahl eines Kreuzgewölbes, zur Anlage neuer Wandbänder, zur Vermeidung von Jochquerrippen, zur Einschaltung von Zwischensternen zwischen die Jochsterne.

Vierung

Wir kommen nun zum *Gewölbe der Vierung*. An deren Westpfeilern wurden die Kämpferkapitäle weggeschlagen; wie oben erwähnt, verraten Unebenheiten noch ihr früheres Vorhandensein. Nach Osten, Norden und Süden hin wurde das Vierungsgewölbe durch neue Scheidbögen gegen die Nachbargewölbe abgegrenzt, ins Langhaus aber greift es unmittelbar hinüber. Wieder eine Anlehnung an den Haupteindruck der beseitigten romanischen Wölbung, bei der ja auch die Vierung gegen Osten, Süden und Norden durch tiefere Bögen abgegrenzt war, während der westliche Vierungsbogen und ihr Gewölbe selbst dem Langhaus an Höhe gleich lag.

Als der Teil, in dem die Kräfte der Längs- und der Querachse des Baues zusammenstoßen, wurde dieser Teil des Gewölbes selbstverständlich anders disponiert wie die über dem Langhaus liegenden. Überdeckung eines fast quadratischen Grundrisses, baut es sich auf dem Gedanken eines Sternes mit gleich langen Strahlen auf. Den Vierungsgedanken betonte man, indem die Grundelemente einer Vierungsdisposition, die diagonalen Kreuzrippen, bestehen blieben. Durch mehrfache Abzweigungen aus diesen Diagonalrippen entsteht ein dichtes Rippensystem, das zwei konzentrische Sterne bildet. Im Gegensatz zum Langhaus wurde hier kein einziger Schnittpunkt von Linien ohne Schlußstein gelassen. Schlußsteine betonen auch die Spitzen der drei Scheidebögen. — Der Betonung der Vierung zuliebe ist das Feld um etwa 1,2 m über alle übrigen Felder der Kirche erhöht. Doch hatte die spätgotische Liebe für barocke Häufung der Zierglieder zu einer so komplizierten und daher unübersichtlichen Gewölbedisposition der Vierung verführt, daß jene Absicht einer zentralen Wirkung nur höchst unvollkommen, und, aus einiger Entfernung gesehen, gar nicht erreicht ist.

Kreuzarme

Die *Gewölbe der beiden Querhäuser* erhielten einfachere und klarere Disposition. Auch hier bilden Diagonalrippen die Grundlage des Systems. — Durch Abzweigung von ihnen nach den Wänden hin werden außer den Rippenansätzen in den Ecken auch solche in den Halbierungslinien der Seiten-

wände geschaffen. Wie in der Vierung, so ist also auch hier eine kuppelartige Gesamtformation der Decke erreicht.

Abb. II; 3 Obschon die Einwölbung in den Querhäusern an und für sich keine Änderung des Fenstersystems verlangt hätte, wurden dennoch die Giebelwände durch große spätgotische Maßwerkfenster durchbrochen. Wie sie einige der romanischen Fenster in den Giebelwänden verschwinden ließen, so schnitten sie auch in das Dekorationssystem des Äußeren ein, indem sie die schlanken Lisenen, die Arkaturen und Bogenfriese zum Teil zerstörten. Die Bank des neuen Fensters im südlichen Querhaus liegt höher als die des nördlichen, weil dort das Dach des Kreuzganges bis zu dieser Höhe am Querhaus hinaufreicht.

Apsis, Chor Meister Jost von Wittlich, der nach dem Tode seines Trierer Kunstgenossen den Umbau vollendete, hatte zunächst die dreiseitige *spätgotische Apsis* zu bauen. Er verrät das Bestreben, die Kirche fürs Auge möglichst zu verlängern und ihr zugleich einen recht imposanten Abschluß zu verleihen. Daher entnahm er die Seiten der Apsis nicht dem gleichseitigen Sechseck, sondern machte die mittlere um fast ein Viertel kürzer als die beiden Seitenschenkel. Selbstverständlich wird dadurch eine Verstärkung der Tiefenwirkung und eine eindrucksmäßige Verlängerung des Kirchenraumes erzielt. Derselben Absicht entsprang es, daß er die großen Fenster der Seitenschenkel nicht in die Mittelachse dieser Mauerflächen legte, sondern sie um fast 0,50 m nach Osten, gegen das Mittelfenster hin, verschob; diesem selbst aber gab er eine um ein volles Siebtel größere Breite als den Seitenfenstern. Eine möglichst große Fläche farbigen Glases sollte also am östlichen Ende der Mittelachse der Kirche sich zusammenschieben, das bunte Glühen der Glasgemälde sollte mit dem Gold des großen Flügelaltares im Chor zu einem mächtigen Aufbau zusammenfließen, der dem prächtigen Matthiasschrein, dem figurenreichen Baldachin darüber und den romanischen Querschranken des Chores einen steigernden Hintergrund gab.

An den Wänden des Chores fand der zweite Baumeister der Spätgotik keine Wandgliederung vor. Trotzdem gebot die Kontinuität zu dem Gewölbe des Langhauses wiederum ein Sterngewölbe. Hierbei hätte es nahe gelegen, im Vierungsgewölbe eine einzige Sternfigur anzubringen, an die sich dann sofort das hinabsteigende Gewölbe der dreiseitigen Apsis hätte anschließen können. Aber da zeigten sich zwingend die Folgen jener Planänderung, die der romanische Bau nach Abschluß der Ostpartie erfahren hatte (Kap. XV): das Chorquadrat war zu klein, um zwei der spätgotischen Langhaussterne darein einzuzeichnen, aber auch zu groß für nur einen einzigen. Meister Jost mußte sich also notdürftig helfen. Er wiederholte einmal das Stern-

motiv des Langhauses, behielt dann bis zum Beginn der absteigenden Apsiswölbung noch einen schmal rechteckigen Raum übrig und füllte diesen durch ziemlich unklare Flicklinien völlig aus. —

Den entstandenen drei *Gewölbeteilen des Chores*, nämlich absteigendes Apsisgewölbe, westlicher Stern, schmales dazwischenliegendes Reststück, entsprachen vier Gewölbetiefen. Die Rippen steigen überall auf Konsolen auf; sie haben den Querschnitt der Langhausrippen, nämlich flache Platte und zweimal flach eingekerbte Seite.

II

Wertung

Durch die ganze Kirche hindurch hatte also ein Ringen zwischen dem modernen Neuerer und den romanischen Baumeistern des 12. Jahrhunderts geherrscht, in dem keiner von beiden siegte und keiner unterlag. Ein Mittelding mußte das *Ergebnis* sein. Stellen wir uns bei dessen Beurteilung zunächst gar nicht auf unseren eigenen, sondern auf den *Standpunkt der Spätgotik*.

Bei der Spätgotik

Abb. 18, 19

Die Spätgotik liebte das einheitliche Zusammenfassen aller Kirchenschiffe zu einem einzigen Raum. Hier hatte sie das Hauptschiff durch sein komplizierteres Gewölbe und durch Vermehrung der Wandpilaster noch schärfer von den Seitenschiffen getrennt, als es vorher der Fall gewesen war. — Die Spätgotik schuf breite Räume. Hier hatte sie notgedrungen dem ohnehin schon recht hohen Mittelschiff durch Einfügung neuer scharfer Vertikalen noch stärkere Höhentendenz gegeben. — Spätgotische Joche sind breite Rechtecke und nähern sich dem Quadrat. Hier hatte eine Decke entstehen müssen, deren Joche ungefähr die Proportion eines hochgotischen Joches besitzen. — Die Spätgotik verlangsamt den Blick und führt ihn, durch das Zickzack der Rippenzüge ihn hemmend, in träumendem Hin und Her zum Altarraum, wo ein mäßig betonter Schlußpunkt ihn nur mit leiser Gewalt anzieht. In St. Matthias aber sah man schmale Joche, ein ziemlich klar aufgeteiltes Gewölbe mit recht betonter Mittelachse, auf dem ganzen Wege des Blickes zum Hochaltar also keinen entschiedenen Ruhepunkt, wohl aber am Ende des Weges einen mächtigen, energisch den Blick anziehenden Schlußeffekt. Liebte unsere deutsche Sondergotik die Struktur des Baues zu verdunkeln, so hatte sie an St. Matthias eine große Klarheit des Aufbaues mit in den Kauf nehmen müssen, liebte sie malerische Dissonanz zwischen Wand und Wölbung, so hatte sie hier die Gewölbeeinteilung bereits in der Hochwand stärkstens vorbereiten müssen. Hatte sie sonst so gerne eine magisch dämmrige Beleuchtung des Mittelschiffes geschaffen, so war das Mittelschiff von St. Matthias hart und klar erhellt.

Diese Mängel — das Wort immer wieder vom Standpunkte des damaligen

Empfindens genommen — mußten um so schärfer ins Bewußtsein treten, als gerade in der Umgegend von Trier kurz vorher drei Bauten entstanden waren, die das spätgotische Baugefühl in ungetrübter Reinrassigkeit zum Ausdruck brachten, die Augustiner Chorherrnkirche von Clausen, die Kirche der Kreuzherren zu Helenenberg, die kleine Pfarrkirche von St. Antonius in Trier. Das kostbare Schmuckstückchen, das der große Nikolaus von Cues schon 1463 durch die Bernkastler Hospitalkapelle der Mosel geschenkt hatte, gar nicht zu erwähnen.

Trotz dieser nach dem damaligen Empfinden nicht zu leugnenden Unvollkommenheiten war und blieb die Decke der Stolz der Abtei. „Praeclarum opus testudinis ecclesiae nostrae" wird sie oft genug genannt. Man schätzt in ihr die Größe des Werkes, die Kühnheit der Technik, und vor allem die auch dem hereinbrechenden Zeitalter des Barock seelenverwandte Überfülle des Schmuckes.

Für uns

Verlassen wir nunmehr den Standpunkt der Sondergotik und schauen auf das *Werk Levens nach heutigem Empfinden.* Wir entdecken in der Kirche, die er sie uns hinterlassen hat, eine Reihe von Widersprüchen, die auch der Freund malerischer Dissonanzen nicht übersehen kann. Im Hauptschiff bieten die Wände einen strengen Ernst, die Decke eine muntere Aufgelöstheit. Gerade und konsequent steigen als ein Ganzes die Arkadenpfeiler und über jeden von ihnen sein Pilaster auf: dann schießen plötzlich aus der breiten Fläche einige Rippen heraus, das Band geht in Teilen ein Stückchen weiter und verliert sich unter dem Gewölbe, ohne daß wir wissen, was aus ihm wird. Über der Reihe der romanischen Arkadenbogen steht unvermittelt eine zweite, anders geartete, die der spätgotischen Fenster. Durch das schwere Gesims am Ansatz ihrer Bogen sind die Arkadenpfeiler gegen Bogen und Pilaster klar abgeteilt: oben aber springen die Bogen und Rippen des Gewölbes leicht wie Wasserstrahlen aus der Fläche des Bandes hervor. — In den Querhäusern herrscht jetzt, da das Barock die Malerei der Fenster durch helles Glas ersetzt hat, oft eine unerträglich harte Beleuchtung. Aber auch bei milderem Licht empfinden wir, wie übermäßig stark das große spätgotische Fenster in dem verhältnismäßig kleinen Raume spricht und in welchem Gegensatz seine großen Maße zu den kleinen schlichten Flächen der übrig gebliebenen romanischen Lichtöffnungen stehen. Auch die Dissonanz der reichen Decken gegenüber den glatten Wänden in den Querhäusern bleibt nicht unempfunden. — Dem Hauptschiffe hat die Levensche Umarbeitung einen so starken Nachdruck verliehen, daß die Seitenschiffe zu kaum vernehmbaren Nebentönen eines beherrschenden Haupttones hinabgesunken sind.

Doch das soll uns nicht blind machen gegen die überwältigende Kraft und

Größe, die dieses Hauptschiff durch die Spätgotik bekam. Was es uns bietet, ist nicht mehr die ruhige Fülle eines romanischen Raumes, auch nicht, wie wir sahen, die malerische Unbestimmtheit eines echten Kindes der Sondergotik. Mit seinen in engem Abstand aneinandergereihten scharfen Vertikalen, mit seiner betonten Mittellinie am Gewölbe hat dieser Raum nunmehr die Kraft der hohen Gotik gewonnen. Daher der hinreißende, begeisternde Eindruck, den er hinterläßt und unter dem wir mit Freude über seine großen, nach seinem Entstehen unvermeidlichen Inkonsequenzen hinwegsehen.

XXIX. KAPITEL

DIE SPÄTGOTISCHE KRYPTA

Die Einwölbung der Kirche und der Bau der Apsis waren nach vierzehnjähriger Arbeit kaum vollendet, als Leven zu einer großen Erweiterung der Krypta schritt. Wie wir sahen, reichte die romanische Krypta vom dritten freistehenden Arkadenpfeiler östlich nur bis etwa zur Mitte der Vierung, wo sie wahrscheinlich mit einer gradlinigen Mauer abschloß. Hier setzte nun Leven eine Verlängerung an, die durch den Rest der Vierung, das ganze Chor und die spätgotische Apsis hindurchreicht. Abb. XVIII, XIX

Über das Unternehmen berichtet die Series abbatum Nr. 366 folgendes:[1] „Anno 1513: eodem anno aedificata est crypta ab altari sancti Eucharii usque ad coemeterium fratrum.[2] Anno 1512: in die sancti Sebastiani martyris inventa sunt subtus summum altare corpora sanctorum Eucharii et Valerii episcoporum. Ipso die sancti Blasii appertus fuit sarcophagus, in quo corpora dictorum sanctorum continebantur, coram commissariis, quos Richardus archiepiscopus Treverensis ad hoc deputavit ... (folgen die Namen der Kommissionsmitglieder und der zugezogenen Patres der Abtei, eine Beschreibung des Sarkophages und der in ihm gefundenen Bleitafel) item eodem anno tertio Idus Febr. inventus est sarcophagus retro altare sancti Eucharii, ad sinistrum latus, in muro qui fuit in transversum cryptae ... (in diesem Sarge viele Reliquien, die durch die schon beim Euchariussarkophag fungierende Kommission untersucht werden) eodem anno, scilicet 1412, in octava Johannis evangeliste coeperunt fratres fodere retro summum altare pro crypta facienda ... Eodem anno quarto Nonas maii aperta fuerunt sepulcra sanctorum Eucharii et Valerii episcoporum ... Anno 1513 (!): apertum fuit summum altare Nonis Maiis, in quo repertae fuerunt multae reliquiae in plumbeis cistis. Anno 1514: dominus abbas fieri fecit tabulam super summum altare in choro ...“

Dazu tritt das bereits erwähnte Pilgerbuch von 1515: „In dem Jar dussent fünff hundert und dryzehn, alls der ... Fronaltar umb des neven Bauves willen in dem Chore von syner Stat abgenommen worden, ist daselbst der Allerheyligste Körper des genanten St. Eucharius in einer alten blüen Kysten fonden ..." Über die Eröffnung des Hochaltares sagt „das Heyltumb" kurz darauf: „Als St. Agritius (am Rande verbessert in Eucharius) oder St. Matthiaschore erneuvert ward, in dem Jare unsseres Herrn MCCCCC und XIII, und die neve crufft unter dem Chore gebavet und der Fronaltar umbe deselben Gebaves willen ... genzlichen zerbrochen ward ..., ist daselbst ein Kiste gefonden, in der eyn grosses dyle des genanten St. Agritius körper gefonden ist worden ..."

Sicher ist aus diesen Nachrichten, daß im Jahre 1514, wo ein neuer Hochaltar mit gemalten Flügeln Aufstellung findet, die spätgotische Krypta vollendet gewesen ist. Über den Anfang der Kryptaarbeiten jedoch herrscht Unklarheit, da dem Verfasser der Series Nr. 366, wohl infolge unleserlicher Schrift seiner Quellen, in den Zeitangaben Widersprüche unterliefen, zu deren Aufklärung das Heiltum nicht ausreicht. 1512 oder 1513 haben aber die Ausschachtungen begonnen und wegen der sonst allzu kurzen Baudauer bietet die erstere Angabe eine etwas größere Wahrscheinlichkeit.

Das hiermit berichtete Unternehmen Levens gibt, rein als Bauwerk betrachtet, Gelegenheit zum Studium des spätgotischen Geistes, ohne jedoch besonders Auffallendes zu bieten. Als Krypta genommen, steht es isoliert da. Beschreiben wir es daher zuerst als *Bauwerk* (I), sprechen wir dann von seiner Stellung in der *Geschichte der Unterkirche* (II).

I

Entstehung des Planes

Der neue Kryptateil fügte dem bereits bestehenden eine Strecke von 20,5 m hinzu, so daß sich nunmehr eine Unterkirche von fast 40 m Länge bei nur 7,20 Breite ergab, eine mächtige Halle von etwa 285 qm Flächeninhalt. Man betrat sie von Westen her, die Belichtung empfing sie von Osten, Westen, und erhaltenen Resten nach zu urteilen aus Lichtschächten her, die man in ihrer Mitte zum nördlichen Querhaus hin gebrochen hatte.

Die *Grundrißbildung* des angesetzten Teiles mußte damit rechnen, daß der romanische Kryptateil mit seiner Breite von 7,10 m um fast 2 m schmäler war als das Chor. Nichtsdestoweniger den neuen unter dem Chor entstehenden Teil dem bisherigen an Breite gleich zu machen, wäre leicht und billig gewesen. Denn der Baumeister lehnte die Mauern der neuen Krypta von innen her an die bloßgelegten Fundamentmauern des Chores an: seine Unter-

kirche hat nur 7,90 m Breite, während die Chormauern 8,82 bis 9,00 m voneinander abstehen. Um in der ganzen Halle eine einheitliche Wandflucht zu erzielen, brauchten die neuen Mauern also nur 0,400 m stärker angelegt zu werden. Man tat es nicht, so daß der Anbau um ein Zehntel breiter als die westliche Hälfte wurde. Wir fragen nach den Gründen.

Wenn die fünfzehn Sarkophage, die jetzt in den Kryptamauern und in den hinter ihnen stehenden Fundamenten der Chormauer eingelassen sind, damals schon an dieser Stelle und in dieser Ordnung in den Fundamenten gefunden wurden — allerdings eine recht unwahrscheinliche Annahme —, so mag die Angleichung des neuen Kryptateiles an den älteren mit Rücksicht auf diese Sarkophage unterblieben sein. Sicher aber hat den Spätgotiker, bei seiner Liebe zu malerischen Kontrasten, es gefreut, hier einmal wieder so recht unsymmetrisch einen Bauteil an einen anderen setzen zu können. Was im großen geschah, in der Heiligengeistkirche zu Heidelberg, in der Franziskanerkirche zu Salzburg, in St. Johann zu Nürnberg, das geschah hier im kleinen.

Die romanische Krypta, wenigstens ihr Ostende, lag nicht ganz in der *Längsachse* des Presbyteriums. Die Vereinigung mit der neuen Krypta wurde auch in dieser Beziehung nicht auf dem Wege einer Vermittlung gesucht: die Lagendifferenz der Achsen wurde vielmehr recht auffällig dadurch klar gelegt, daß das zweite Paar der neuen Säulen um stark einen halben Meter gegen die romanische Säulenflucht nach Süden gerückt wurde, eine Stellung, die die weiter nach Osten folgenden Säulenpaare selbstverständlich beibehielten.

Der Grundriß der neuen Krypta zeigt ferner, daß die drei Schiffe untereinander nicht dieselbe *Breite* behalten, während die Gesamtbreite auf dem ganzen Verlauf des spätgotischen Anbaues dieselbe bleibt. Es treten nämlich die beiden Säulenreihen von Westen nach Osten immer mehr auseinander, so daß das Mittelschiff des neuen Teiles sich von 2,50 m Breite, mit der es im Westen beginnt, auf 3,10 m im Osten erbreitert, während entsprechend die beiden Seitenschiffe mit 2,50 m Breite im Westen beginnen, im Osten aber mit je 2,30 m Breite endigen. Die Erbreiterung des Mittelschiffs erfolgt nicht sprunghaft, sondern bei gerade bleibenden Säulenreihen vollständig regelmäßig. — Die für diese Anordnung maßgebende Absicht wird sofort klar, wenn man bedenkt, daß bei Eintritt in die Krypta sich in fast röhrenförmiger Form ein Mittelschiff dem Blicke darbot, das bei ungefähr 40 m Länge nur 2,50 m Breite aufwies. Damit es mit seinen Seitensäulen, die nach Osten hin fürs Auge immer näher aneinander rückten, nicht unerträglich eng wirkte, mußte das östliche Ende für die Perspektive erweitert werden. Das Mittelschiff erschien daher kürzer als es wirklich war.

Zugleich wurde hiermit ein dem malerischen Sinn der Zeit recht gelegener
Abb. 71 Lichteffekt erzielt. Wer vom Hauptschiff der Kirche aus am Fuße der Kryptatreppe angelangt war, sah vor sich links und rechts im Dunkel die langen Reihen der romanischen Säulen, die gegen Osten perspektivisch gegeneinander rückten. Aber am Ende dieser Reihen sah er, da die hinter den romanischen folgenden gotischen Säulen verborgen waren, nichts als eine lokkende Helle, das durch die drei unter der Apsis liegende Fenster einfallende Licht. Einzig und allein der mächtige Block der beiden Sarkophage hob sich gegen den hellen Hintergrund dunkel ab. — Die Wirkung des Erweiterungsbaues, den Julius Ensheimer der Salzburger Franziskanerkirche gab, die Wirkung von St. Johann in Nürnberg und von St. Burkhard in Würzburg sind dasselbe im Großen, was hier in der Unterkirche in bescheidenerem Maßstabe gewollt ist.

Zur Grundrißbildung der spätgotischen Krypta ist nur noch zu bemerken, daß das erste Joch eine Länge von nur 3,60 m hat, während die folgenden eine solche von 4,10 bis 4,20 m zeigen. Die Verkürzung des ersten Joches dient der Absicht, den beiden Heiligengräbern die in ihm stehen, einen baldachinähnlichen Überbau zu geben.

Das Gewölbe, ein einfaches Kreuzgewölbe, hat Rippen von schlankem Profil mit doppelter flacher Auskehlung an den Seiten. Schlußsteine sind nicht vorhanden. Der Verzicht auf eine etwas reichere Form sowie die klare Aufteilung und die Anwendung von Joch- und Scheidegurten zeigt gesundes Empfinden für den Charakter der Krypta als einer schlichten ernsten Unter- und Grabkirche.

II

Betrachten wir den Kryptabau nunmehr *als Glied in der Reihe der mittelalterlichen Unterkirchen.* Ein Wechsel im allgemeinen religiösen Empfinden, der sich auch auf die Art der Heiligenverehrung und auf das Verhältnis des Volkes zum liturgischen Gottesdienst ausdehnte, verbunden mit einem Wandel des Baugefühls, hatte bekanntlich gegen 1150 die Krypten entbehrlich gemacht. Seit etwa 1200 baute Deutschland keine Unterkirchen mehr.[3] Nach dreihundertjähriger Ruhe erwacht nun in einer konservativ gerichteten Moselstadt, während rings bereits die Renaissance bereitsteht, die Gesinnung des frühen Mittelalters, und es entsteht ein großer Kryptabau.

Man könnte geneigt sein, einen solchen *Anachronismus* aus dem Bestreben nach neuem Schmuck der Heiligengräber zu erklären, das sich gegen 1500 vielfach zeigt. Es führte beim Nürnberger Sebaldusgrab seit etwa 1440 zu den immer wieder auftauchenden Plänen zur Errichtung eines Baldachins,

die bekanntlich erst durch Sebastian Vischer ihre Verwirklichung fanden. Es zeigt sich in der Ersetzung der alten Tumba für Heinrich und Kunigunde zu Bamberg durch das Denkmal Riemenschneiders. Das Bonifatiusgrab wurde in dieser Zeit in die Westkrypta des Fuldaer Domes verlegt. Jn St. Matthias selbst hatte die Bewegung schon einige Jahrzehnte vorher zur Errichtung eines prachtvollen Baldachins über der Tumba Sancti Matthiae geführt.

Einzig und allein aus dieser Bewegung heraus den Levenschen Kryptabau zu erklären, wäre jedoch unberechtigt: sie müßte sonst auch an anderen Orten zur Einrichtung von Unterkirchen geführt haben. Offenbar haben besondere *lokale Gründe* gerade zum Kryptabau gedrängt.

Solche liegen in der Tat vor.[4] Seit etwa 1510 flammt in Trier die Verehrung zu den alten Reliquienschätzen zu einer das sonstige Maß übersteigenden Stärke auf. Als Kaiser Maximilian im April 1512 dort ankam, äußerte er bald den Wunsch, den berühmtesten Schatz des Domes, die Tunika Christi zu sehen. Am 14. April brach man bereits den Hochaltar, in dem sie aufbewahrt war, auf, am 22. April untersuchte man im Dom ein anderes Reliquienbehältnis, und im folgenden Jahre wurde der Altar in der Westapsis geöffnet. Es folgte im Mai 1513 eine öffentliche Ausrufung und Zeigung der gefundenen Reliquien. Bei einer erneuten Anwesenheit des Kaisers, 1517, übertrug man in St. Simeon das Grab Poppos aus der Oberkirche in die dem Volke zugängliche Unterkirche. Die Bewegung fand auch ihren literarischen Niederschlag. Aus dem Jahre 1512 existieren über die Reliquien des Domes dreizehn Flugschriften und Einblattdrucke, und bis 1516 folgten sechs weitere. Alle Trierschen Abteien und das Stift St. Paulin ließen ebenfalls Reliquienbüchlein erscheinen; es sind deren aus den Jahren 1513—1515 sieben bekannt, von denen wir das Mattheiser Pilgerbüchlein bereits vor kurzem erwähnt haben. Endlich faßten zwischen 1514 und 1517 Enen und Scheckmann die Nachrichten über die sämtlichen Heiligtümer der Stadt in drei größeren Arbeiten zusammen. Ein Zusammenhang des Ganzen mit einem gleichzeitigen Aufschwung der Aachener Heiligtumsfahrt ist nicht zu verkennen.

Ob nun zu dieser Trierschen Bewegung die Matthiasabtei mit der eingangs dieses Kapitels erwähnten Aufdeckung des Euchariusgrabes den Anstoß gegeben hat, kann hier nicht untersucht werden. Sicher ist aber, daß Abt Leven im Rahmen der Gesamtströmung das Bestreben hatte, die Verehrung des ersten Trierer Bischofs und seines Nachfolgers erneut zu heben. Die Stätte seines Grabes unter dem Hochaltar der Kirche war ja bekannt, in der romanischen Krypta am Kopfende des Sarges wurde er von jeher verehrt, und

die Ausgrabung des Sarkophages war unter diesen Umständen kein zufälliger Fund, sondern eine beabsichtigte Erhebung. Die feierliche Konstatierung der Reliquien durch eine erzbischöfliche, aus den hervorragendsten Geistlichen der Stadt zusammengesetzte Kommission zeigt dasselbe Bestreben Levens und seiner Abtei. Da mußte nun die Grabstätte entsprechend gestaltet werden. In den oberen Kirchenraum sie zu verlegen, ging nicht an: der einzig mögliche Platz war durch das Matthiasgrab beansprucht. St. Maximin hatte für seine Bischofsgräber eine große, zweigeschossige Krypta, die bisherige Euchariuskrypta war unscheinbar. So beließ man das Grab denn an seiner alten Stelle, an der eine mehr als tausendjährige Tradition haftete, schuf aber eine die Maximiner Unterkirche noch übertreffende Unterkirche, in der nunmehr das Grab, ohne seinen altgeheiligten Platz verlassen zu haben, als Hochgrab stand.

Da die Series abbatum 366 bei ihrer sonst so ins einzelne gehenden Erzählung künstlerischer Unternehmungen nichts von einer *Verzierung des Euchariusgrabes* sagt, so hat der Abt offenbar jeden modernen Schmuck von dem Sarkophage fernhalten wollen. Dies beweist auch die Art, wie man die Gebeine des heiligen Vagerius barg. Sie hatten mit denen ihres Vorgängers in demselben Sarkophage gelegen. Als nunmehr eine gesonderte Grabstätte für sie errichtet wurde, wählte man dafür keinen neuen Schrein, sondern legte sie in einen der blockartigen urchristlichen Sarkophag, wie sie das Coemeterium sancti Eucharii zu Hunderten bot. So geborgen stellte man sie an der Seite des Euchariusgrabes auf.

Eine Abtei, die in verschwenderischer Freigebigkeit ihre Kirche mit dem feinen Maßwerk spätestgotischer Fenster und Altäre zierte, die in dieser Kirche an den Fenstern, Wänden und Einrichtungsstücken die satten Farben wie das glänzende Gold der zeitgenössischen Malerei ausstreute, die aber zugleich das älteste Heiligengrab Deutschlands in einem rohbehauenen farblosen Steinsarkophage beließ, hat dadurch dem Altertum und der Heiligkeit eine Huldigung von solcher Feinheit der Empfindung erwiesen, wie sie zarter und tiefer nicht gedacht werden kann.

XXX. KAPITEL

DIE SPÄTGOTISCHE SCHATZKAMMER

Auch die letzte Arbeit der Spätgotik an St. Matthias ist Folge des im vorausgehenden Kapitel erwähnten Aufschwunges der Reliquienverehrung in Trier. Es ist die Anlage einer prächtigen Reliquienkapelle, die nunmehr im

Volksmunde Schatzkammer genannt wird, und für die wir daher den letzteren Namen beibehalten. Der unermüdlich vorandrängende Abt begann sie im Jahre 1514, als kaum der Kryptabau vollendet war, und bereits Ende desselben Jahres konnte der an ihrem Südende stehende Altar „in honorem sanctae crucis et omnium sanctorum, quorum reliquiae hic habentur" konsekriert werden.[1]

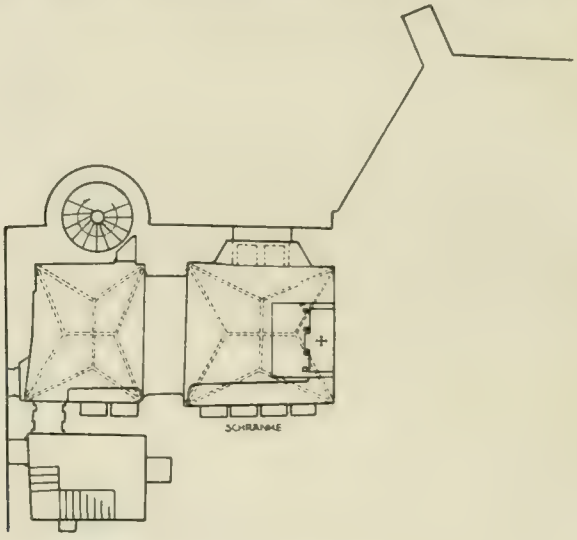
Die Schatzkammer entstand durch Umarbeitung des nördlichen Seitenchores der Kirche und des anstoßenden romanischen Sakristeibaues. Die hier bestehende Baulage der romanischen Zeit ist im Kap. VIII dargestellt worden. Nun mußte der nördliche Seitenchor durch ein Gewölbe überspannt werden, das sich etwa in der Hälfte der Höhe des Chores von seiner Nordwand zur Südwand schlug. Das darüber liegende romanische Gewölbe des Chores mußte herausgeschlagen werden, man mußte die Nordmauer des Chorflankierturmes unterfangen, in einer Breite von 4,40 m und 7,00 m Höhe herausschlagen und in das Loch einen Bogen einsetzen. Auch im Sakristeianbau mußten Gewölbe herausgenommen werden: das ganze östliche Joch seines Obergeschosses und fast die Hälfte des westlichen Joches. Das Ergebnis der schwierigen Arbeiten war ein höchst interessantes Baugebilde. Es sei zuerst *beschrieben* (I), alsdann in seiner *Zweckbestimmung* klargelegt (II). Abb. I. XXXIX

I

Wenn das Gesamtergebnis des Umbaues auch in erster Linie durch konstruktive Rücksichten beeinflußt ist, so wurde doch unbeabsichtigt ein *Eindruck* erreicht, dem sich wohl kein Besucher dieser Räume entziehen kann. Er beruht auf einer eigenartigen Skala von Empfindungssteigerungen. Wenn man in die durch die an der Nordwand des Seitenchores gelegene kleine Tür eintritt, so ist es zunächst die kümmerliche Enge einer in Mauern eingezwängten Treppe die auf uns wirkt, eine Enge, die man wegen des Gegensatzes zu dem eben verlassenen überhellen Querhaus beklemmend empfindet. Der Eintritt in den etwas weiteren Raum des Obergeschosses wirkt erleichternd. Aber freudig atmet man auf, wenn man in den dritten Raum eintritt, in die eigentliche Schatzkammer. Man steht in einer Kapelle von 9 m Länge und 3,80 m Breite, deren Gewölbe überraschend stark ansteigt. Die Einwölbung besteht aus zwei Jochen eines einfachen Sterngewölbes, die durch einen spitzen, auffallend breiten Jochbogen getrennt sind. Die Schlußsteine tragen Darstellungen von Leidenswerkzeugen. Die schlanken Formen des Raumes sind im kleinen dasselbe, was wir im Hauptschiff der Kirche bereits genossen haben.

Entstehung des Planes

Trotzdem hat der spätgotische Architekt sein Werk sicher nicht mit ungeteilter Freude betrachtet. Da das Band welches die beiden Gewölbejoche trennt, volle 1,10 m Breite hat und auf Wandpfeilern von 0,40 m Vorsprung ruht, so entbehrt die prächtige Kapelle der Einheitlichkeit, die man von einem Gebilde der raumeinenden Spätgotik erwartet. Auch ein anderer Wesenszug des damaligen Bauempfindens, das breite Hinlagern der Raumform, ist durch sein Gegenteil, durch ein starkes Emporstreben des Gewölbes, verdrängt. Die dem Baumeister gewiß recht peinlichen Annormalien erklären sich dadurch, daß jenes vom ästhetischen Standpunkte aus zu breite Band nichts anderes



XXXIX. St. Matthias. Schatzkammer (gegen 1515)

ist als die starke Nordmauer des Turmes, die hier durchbrochen werden mußte. Um das Gewicht der darüber lastenden Turmmasse stützen zu können, mußten als tragende Wandpilaster für diesen Gurt stark in den Raum hineinschneidende Stück der Turmmauer stehen gelassen werden. Aus demselben Grunde war es nötig, den Jochgurt einen steilen Bogen ungefähr hochgotischen Charakters bilden zu lassen, und wenn einmal dieser ein so spitzes Format aufwies, so wurde auch für das ganze Gewölbe eine ähnliche Elevation, wenn auch nicht verlangt, so doch sehr nahe gelegt. — Es wiederholte sich also hier der an der Einwölbung des Hauptschiffes bereits beobachtete Vorgang: der spätgotische Architekt durfte wohl die seinem Empfinden entsprechenden Einzelformen anwenden; aber in den großen Fragen der Raumbildung sah er sich durch die von der Vorzeit geschaffenen Gegebenheiten auf einen ihm innerlich fremden Weg gedrängt.

II

Außer der sicheren Aufbewahrung der Reliquien sollte der kleine Neubau aber auch ihrer *Zeigung* dienen. Deswegen ist zunächst in die Westwand der Schatzkammer, und zwar in denjenigen Teil, der nach dem Innern des Querhauses hin sichtbar ist, ein Fenster eingelassen. Es hat genau die Maße des Reliquiars, das bald nach 1200 für die große Kreuzpartikel der Abtei hergestellt wurde. Daher besteht kein Zweifel, daß man das Reliquiar von der Schatzkammer aus in das Fenster hineinstellte, wo die Kreuzreliquie von der Kirche aus gesehen und verehrt werden konnte. Nach dem Schiff zu ist das Zeigungsfenster durch eine Reliefarchitektur umrahmt. Unleugbar sind ihre strengen Formen, die Abwesenheit von Fischblase, Kielbogen und anderen unentbehrlichen Mitteln der spätgotischen Dekoration so auffallend, daß man sie für ein Werk des 14. Jahrhunderts halten möchte. Ihre Verbindung mit der Mauer läßt das nicht zu. Die archaistische Form der Umrahmung scheint vielmehr ein Beispiel des konservativen Sinnes zu sein, mit dem die Trierer Bauplastik noch weit ins 16. Jahrhundert hinein die Formen der früheren Gotik beibehielt und den sie, wie Kaminkonsolen zeigen, vor allem an solchen reliefartig aufgelegten Wanddekorationen ausübte.[2] Zweck

Größeren Scharen, die sich auf dem Coemeterium sancti Eucharii, dem an der Nordseite der Kirche entlang gelegenen weiten Platz, aufstellen mußten, konnten die Heiligtümer von einer Außenkanzel aus gezeigt werden, auf die man aus der Reliquienkapelle unmittelbar durch eine Tür hindurchtrat. Eine Rundsäule auf profilierter Basis, mit ihrem Rücken in die Mauer eingelegt, legte sich vor die Wand. In einer Höhe von 4,20 m wuchs aus ihr eine Konsole von 1,60 m Breite hervor. Diese wiederum lag vor einer in die Wand eingetieften Flachnische, in deren Rückwand die Tür zum Innern lag. Nische und Tür sind mit scharf profiliertem Stabwerk umrahmt und noch gut erhalten, während Konsole und Säule nur mehr in Spuren erkennbar sind. Nach Brauchstücken, die in einem Nebenraum der Kirche lagern, kann die Gestalt des prächtigen Stückes bis in Einzelheiten hinein wieder hergestellt werden. Die Trümmer zeigen, daß die Kanzelbrüstung aus kräftig profilierten Rahmen feinkörnigen französischen Sandsteines bestand, in deren helle Linien große Platten dunklen Moselschiefers eingespannt waren.[3] Abb. II

Bei einem *Rückblick* über die große, nach künstlerischen wie nach praktischen Gesichtspunkten gleich glückliche Tätigkeit Levens fällt die Abwesenheit jeder auch noch so geringen Spur einer Einwirkung der italienischen Renaissance auf. Das Festhalten an deutscher Form ist um so rühmlicher, als die Abtei und vor allem ihr hochgebildeter Abt mit führenden Humani-

sten Deutschlands in regem geistigem Austausch stand. Nicht die konservativen Abteien, sondern in Italien, vor allem in Bologna, gebildete adlige Kleriker waren es, die unmittelbar nach Abschluß des der deutschen Gotik gewidmeten Lebenswerkes, das wir in diesem Teile vor uns vorüberziehen ließen, den ersten Boten italienischer Renaissance in der Moselstadt erscheinen ließen, das Breitbach-Epitaph des Domkreuzganges.

SECHSTER TEIL

DIE NACHGOTISCHE ZEIT

Die Gotik hatte dem romanischen Bau von St. Matthias zunächst nur einzelne Veränderungen geringer Bedeutung zugefügt, um alsdann in der letzten Minute vor ihrem Scheiden eine ganz große Kraftäußerung zu zeigen. Ähnlich entwickelt sich die Geschichte der Kirche in der barocken Periode. Das 16. und 17. Jahrhundert verfließen fast ohne Tätigkeit an dem durch die Gotik hinterlassenen Bestand. Erst ganz am Ende des 17. Jahrhunderts beginnt das eigentliche Arbeiten des Barock.

Gesamtcharakter

Diese barocke Weiterbildung des alten Baues verfließt aber anders als seine gotische Bearbeitung. Letztere war, trotz ihres großen Umfanges, in zwei Jahrzehnten erledigt gewesen; jene aber verläuft in kleinen Etappen ein volles Jahrhundert hindurch. Bietet daher die gotische Umarbeitung das Bild eines einzigen kunstgeschichtlichen Momentes, so kommen in den barocken Arbeiten zu St. Matthias *sämtliche Richtungen* zu Worte, die die deutsche Kunst in einem vollen Jahrhundert in sich birgt.

Mit Zähigkeit verfolgt die ganze barocke Tätigkeit an St. Matthias das Ziel, die drei Mängel zu tilgen, die den alten Bau in den Augen barocker Menschen entstellten. Es war die monumentale Ruhe des Außenbaues und der Innendekoration, es war die wenn auch geringe Teilung des Innenraumes gegenüber der Einräumigkeit barocker Kirchen, es war endlich das mystische Halbdunkel gegenüber barocker Lichtfülle, was man bekämpfte und durchs Gegenteil zu ersetzen suchte. Endlich brachte das dritte Viertel des 18. Jahrhunderts ein Gestalten der großen Bauform nach den Grundsätzen des Klassizismus, in den Einzelformen aber ein bemerkenswertes Aufgehen des künstlerischen Eigenbewußtseins, eine auffallend frühe Äußerung des Historismus.

XXXI. KAPITEL

DAS BAROCKE MITTELPORTAL

Wie für die übrigen benediktinischen Abteien Westdeutschlands, soweit sie nicht durch Unglücksfälle oder Krieg zu Ersatzbauten genötigt wurden,

so verfloß auch für St. Matthias das 16.[1] und fast das ganze 17. Jahrhundert ohne bedeutendes künstlerisches Ergebnis.[2]

Unter Abt Eberhard von Camp erhielt die Kirche gegen 1525 einen Dachreiter. Vollständig ohne Nachrichten läßt uns das Archiv über den ersten Eingriff in die Fassade der Kirche, über jene Volutenreihen, durch die die Strenge der romanischen Halbgiebel in barocken Schwung verwandelt wurde. Die breite Schwere dieser Glieder weist sie in die Mitte des 17. Jahrhunderts, und tatsächlich haben sie die größte Ähnlichkeit mit den Giebellinien Trierscher Bürgerhäuser, die um 1660 entstanden.[3]

Wie im ganzen Erzstift nach den Verheerungen des 17. Jahrhunderts gegen 1690 endlich ein moralischer und wirtschaftlicher Aufschwung einsetzte, der sich von der Kathedrale bis hinab in die Dorfkirche auch in künstlerischen Leistungen bemerkbar machte, so waren gegen Ende des Jahrhunderts auch in St. Matthias endlich die Bedingungen zu neuer Bautätigkeit gegeben. Der innere Stand des Klosters war gut;[4] nach einem großen Rückgang[5] war die Zahl der Klosterinsassen wieder gestiegen.[6] Der Führer für die nun einsetzende künstlerische Betätigung ist Abt *Cyrillus Kersch*, der von 1675 bis 1700 das Kloster leitet, ein frommer Priester,[7] ein kluger und glücklicher Vermögensverwalter,[8] ein guter Wissenschaftler.[9]

Sein Hauptwerk auf künstlerischem Gebiete rühmte der Jesuit und Domprediger Dalbänder auch an der Totenbahre Kerschs: „Er schmückte die Faciata der Kirche mit einem köst- und künstlichen *Portal*."

I

Zwei Perioden

Abb. 73, XXI

Die ungebrochene große Fläche des Fassadenteiles A hatte sicher längst Mißfallen erregt, seit man an die Plastizität der barocken Fassaden gewohnt war. Es war eine Notwendigkeit, daß gerade hier die erste größere Tätigkeit des Barock ansetzte. Ihre Frucht ist der Portalbau vor dem mittleren Teil der Fassade. Er ist in *zwei Abschnitten* errichtet: die erste Periode baute die beiden Stockwerke, die unter der Madonnenstatue mit dem stumpfen Giebel abschließen, die zweite Periode setzte die Bogennische mit dem Madonnenbilde auf. Ein Werk der zweiten Periode sind aber auch die beiden Heiligenstatuen, die, noch innerhalb der Zone der ersten Bauperiode stehend, links und rechts von der in der Mitte stehenden Matthiasstatue die Seitenkanten des Erdgeschosses abschließen. Diese Statuen stimmen im Material mit der Arbeit der zweiten Periode überein, ihre stilistische Haltung ist von der Plastik der ersten Periode fern und steht dem plastischen Stil der zweiten Bauperiode des Portals näher. Es ist einleuchtend, warum der Meister der zweiten Periode

das Werk seines Vorgängers durch diese Statuen vervollständigte, sogar vervollständigen mußte. Solange nämlich der Nischenaufsatz mit dem Madonnenbilde noch nicht bestand, waren für diese Außenecken des unteren Stockwerkes kleinere Aufsätze, etwa Vasen oder Pyramiden am Platze; sobald aber jener Zusatz dazukam, wurden stärkere Eckbetonungen an diesen Stellen notwendig und als solche die beiden Eckstatuen angebracht.

Da wir gewohnt sind, das Mittelportal als Werk aus einem Guß behandelt zu lesen,[10] so ist es nötig, auf die Umstände hinzuweisen, die zur *Annahme zweier Bauperioden* drängen. Die beiden unteren Stockwerke des Portalbaues sind aus feinkörnigem hellem Sandstein erbaut, der zweite Bauabschnitt aber arbeitete in grauem grobkörnigem Stein. Der erste Abschnitt zeigt feine klassizistische Formen, der obere hat barocke Unruhe. Der ganze untere Abschnitt ist in sich eine abgeschlossene Einheit, die mit dem erwähnten stumpfen Giebel zu den Füßen der Madonna ihren harmonischen Abschluß findet; seine Gesamtdisposition hält auf logischen Aufbau wenigstens der Hauptglieder; würde der obere Nischenaufbau mit der Madonna fehlen, so hätten wir eine vollendete italienische Kirchenfront. Aber auf den Giebelabschluß dieser Front ist jene Nische aufgesetzt, der jede Vorbereitung in den unteren Geschossen fehlt und die recht gewagt auf den Schultern jenes stumpfen Abschlußgiebels turnt.

Die *Entstehungszeit der beiden Portalabschnitte* kann festgestellt werden. In einer dem jüngeren Abschnitt angehörenden Kartusche steht eine jetzt kaum mehr lesbare Inschrift, die den Erbauer angibt und mit einer Jahreszahl endet; die letztere war gegen 1900 noch deutlich als 1692 zu erkennen.[11] In der Annahme, der ganze Portalbau sei einheitlich, bezog man diese auf dem oberen Teil stehende Zahl selbstverständlich auf den ganzen Bau. Es bedarf jetzt also noch, da die unteren Teile einer anderen Hand angehören, der Suche nach dem Entstehungsjahr dieser *früheren* Teile.

In der Cerdoschen Klosterchronik finden sich nach Abschluß der von Cerdo niedergeschriebenen Teile noch einige Nachträge eines Nachfolgers; es sind kurze, aber sorgfältig geschriebene und mit Jahreszahlen versehene Notizen. Eine von ihnen lautet: „Praeclarum illud opus portale, ante faciem ecclesiae nostrae 1689."[12] Bei der Sorgfalt der Notizen kann ein Schreibfehler nicht vorliegen. Ebensowenig ist es möglich, daß der Verfasser der Notizen der Ansicht gewesen sei, der jüngere Teil des Portals stamme von 1689. Er war ja Mitglied der Abtei und beschäftigte sich sogar mit der Führung von Archivalien derselben, mußte also die auf 1695 lautende, allen sichtbare Inschrift auf dem oberen Aufsatze des Portales gut kennen. Mit seiner Angabe kann er also nur die Entstehungszeit des unteren älteren Portal-

teiles gemeint haben. Offenbar bestand erst dieser allein, als er seine Notizen eintrug; bis ins Jahr 1695 reicht keine seiner Angaben.

II

Zwei Architekten

Nicht nur zwei Bauperioden, sondern *auch zwei verschiedene Architekten* müssen für das Mittelportal angenommen werden. Es ist freilich zuzugeben, daß barocke Baumeister von wenig selbständigem Empfinden es über sich gewinnen, in kurzer Zeit nach den Wünschen der Besteller von einer künstlerischen Sprache zu einer anderen überzugehen und sogar an ein und demselben Bauwerk Elemente aus den verschiedenen Strömungen des Barock unverschmolzen zusammenzustellen. Eben zu derselben Zeit, wo man an dem Mattheiser Portal arbeitete, erhält Trier ein klassisches Beispiel hierfür. Wolfgang Stuppeler läßt am sogenannten „Roten Hause" den Giebel in zeichnerisch aufgetragenen Formen des ausgehenden Knorpelstils sich ausschwingen, während er dem Portal des Hauses eine architektonisch gedachte Umrahmung in klassizierendem Barock gibt.[13] — Dies alles auch zugegeben, so ist dennoch in unserem Falle eine zu starke Differenz zwischen den beiden Perioden gegeben, als daß man beide demselben Architekten zuschreiben könnte. Ein und derselbe Meister, zuerst zur Ausführung des unteren Teiles, nach einigen Jahren zur Ergänzung durch den oberen Nischenaufsatz berufen, hätte, wie auch Stuppeler bei seinem „Roten Hause" es tat, mehr für Einheit seines Werkes gesorgt. Er hätte vor allem, da das Material des unteren Teiles aus der Nähe von Trier, aus dem Eifeldorfe Cordel, stammt, auch im oberen Teile dasselbe angewendet und die heute noch störende Materialdifferenz vermieden. Und wenigstens in einigen Punkten müßte die ornamentale oder architektonische Sprache, die er im ersten Teile spricht, im zweiten wiederkehren. Aber nichts kehrt wieder, wie eine Vergleichung der Säulen, der Friese, der Konsolen, der Kapitäle, der figuralen Plastik zeigt.

III

Älterer Teil: Charakter

Wenden wir uns nun, nachdem die beiden Bauteile nach Umfang, Zeit und Meister gegeneinander abgegrenzt worden sind, jedem einzelnen der beiden Bestandteile zu. Wir werden besonders in der *Architektonik des ersten Bauteiles* hohen Wert und eine gewisse Sonderstellung entdecken.

Abb. I

Er besteht aus einer dem romanischen Portal vorgelegten Vorhalle, die mit einem querlaufenden Tonnengewölbe gedeckt ist, in das Stichkappen einschneiden. Die Vorhalle öffnet sich nach Westen in ein Portal, ihre beiden

Seiten haben kleinere Türen. Der Innenraum hat also keinen Selbstzweck; seine Mauern sind nur da, um Träger ihrer Front zu sein, um diese Front von der Kirche abzurücken und ihr dadurch Reliefwirkung zu verleihen.

Abgesehen von einzelnen kleineren Ornamenten, ist diese Front in ihrem Aufbau die einer *italienischen Barockkirche im Sinne des ausgehenden 16. Jahrhunderts*. Starke Rücksprünge und konkave Aushöhlungen wollen eine kräftige Gliederung durch Schattenwirkung erzielen. Im Untergeschoß liegen drei Tiefenschichten hintereinander: eine vorderste, in der auf jeder Seite eine Säule den Mittelgiebel stützt, dann nach einem Rücksprung von fast 1 m eine mittlere Schicht, die man als eigentlichen Gebäudekörper empfindet, beiderseits von Säulen begrenzt, und endlich die dritte, tiefste Schicht, die unter einem Rücksprung von wieder 1 m durch eine Säule auf jeder Ecke gebildet wird. Die Vorder- und die Mittelschicht sind in sich wiederum ausgetieft und gebrochen: jene durch das eigentliche Portal, diese durch tiefe Nischen mit Statuen. Das Gebälk folgt all diesen größeren und kleineren Vor- und Rücksprüngen. — Im oberen Geschoß kommt es, nachdem allerdings sein Sockelteil die Dreischichtung noch wiederholt hat, für den Hauptteil nur mehr zu zwei Tiefenschichten. Hier ist auch die Aufteilung der Flächen nicht so restlos wie im unteren Geschosse durchgeführt: die Schmalheit der Seitenteile nötigte zu großer Breitenentfaltung im Mittelteile, und da man hier nicht das sonst für diesen Zweck benutzte querovale Fenster anlegen wollte, entstand eine ziemlich breite Fläche, die durch eine Statuennische nur unvollkommen ausgeführt wird. Fünf kräftig durchgeführte Vertikallinien verbinden die beiden Stockwerke und einigen das Ganze.

Aus der strengst klassizistischen Richtung des Barock sind die Maßverhält- Abb. XXI
nisse genommen. Verlängert man die obere Kante des Oberstockwerkes nach den Seiten bis zum Schnittpunkte mit den senkrechten Außenkanten, so ergibt sich ein Quadrat. Als Modulus für die senkrechte und wagrechte Aufteilung dieser Fläche ist das Achtel der Seite gesetzt. Vier Achtel bilden die Höhe vom Boden bis zur Oberkante des Architravs des Unterstocks, vier Achtel kommen auf das obere Stockwerk, ein weiteres Achtel ist diesem als Dreieckgiebel aufgesetzt. Auf drei Achtel von unten liegt das erste Gesims über der eigentlichen Tür, ein Achtel ist die Höhe des Sockelgeschosses und oberen Stockwerks; zwei Achtel beträgt die Höhe der Statuennischen im unteren wie im oberen Stockwerk, immer von der Nischenbank bis zum Scheitel des bekrönenden Rahmens gerechnet.

Die klaren Proportionen können ihre Wirkung deswegen so ungestört entfalten, weil in auffallendstem Gegensatze zu damaliger Gewohnheit *das Ornament* zart und flächig gehalten ist, ganz in der nur wenige Millimeter be-

tragenden Erhöhung des Reliefs, wie die Frührenaissance sie liebte. Daher kommt erst aus der Nähe zum Bewußtsein, wieviele Ornamente der Baumeister den Flächen aufgelegt hat. Alle Zierformen halten sich in den Grenzen der Klassik. Es finden sich noch rein antikisierende Akanthusranken und -blüten, spätantike Girlanden, ein Konsolenfries mit ornamentierten Kassetten, wie er aus der üppigen hadrianischen Dekorationsart ins Frühbarock übernommen wurde, und die üblichen Masken. Nur in den Gehängen um die Maske im oberen Giebel sind deutlich die Spuren des Knorpelstils zu bemerken. Die Säulen haben zum Teil die klassisch geriefelten und die glatten Schäfte des Hochbarock der klassischen Richtung, zum Teil auch die gewundenen der Berninischen Ordnung. Das Gebälk ist überall ganz klassizierend. — Als statuarischen Schmuck hat das Portal im Untergeschoß die Heiligen Benediktus und Scholastika, im oberen St. Matthias. Im unteren Giebel steht das redende Wappen des Abtes Kersch, mit den Buchstaben C K A, Cyrillus Kersch abbas.

Obschon auf der herausgestreckten Zunge der Maske im obersten Giebelfeld ein Meisterzeichen angebracht ist,[14] konnten Architekt und Bildhauer des schönen Baues noch nicht ermittelt werden. Insbesondere erscheint es unmöglich, das Portal dem angesehenen Erbauer des Trierer „Roten Hauses", Wolfgang Stupeler,[15] zuzuschreiben. Stupelers Bau und unser Portal stimmen nur in Schmuckstücken überein, die Gemeingut der Zeit sind; ihre Architektonik ist grundverschieden, grundverschieden auch die derbe Plastik am Roten Hause von der Feinfältigkeit der dem ersten Meister zuzuschreibenden beiden Statuen am Mattheiser Portal.

Einordnung

Wichtiger ist seine *kunstgeschichtliche Stellung*. Als Bauwerk und in seinen Plastiken stellt es sich zu den bisherigen Leistungen des Barock in Trier und in der weiteren Umgebung in Gegensatz. Die große Barockstukatur, die der Westchor des Domes im Jahre 1668 erhielt, sowie die beiden Orsbeckschen

Abb. 72

Altäre im Dom von 1690 zeigen durch die schwungvollen Linien ihrer Umrisse, durch die Fülle, ja Derbheit ihrer Ornamente und durch die rauschende Bewegung ihrer Statuen die seit Bernini in Italien maßgebende und in Deutschland national umgeformte hochbarocke Art. Das Matthiasportal aber ist nicht nur der beherrschenden Gesinnung nach ein Erzeugnis kühlsten französischen Klassizismus, sondern in denkbar engster Anlehnung an ein maßgebendes Vorbild aus dieser Richtung entstanden. Es ist dem Gesamtaufbau nach eine getreue, wenn auch verkleinerte Nachahmung der Fassade der damaligen Benediktiner-, jetzigen Hospitalkirche *Val de Grâce*[16] in Paris, die 1662 geweiht ist; in einzelnen Stücken benützt es sogar deren Detaillierung.

Unter diesen Umständen muß man trotz der Verheerungen, die kurz vor Errichtung des Portals die französische Garnison auch an den Mattheiser Gütern angerichtet hatte, an einen Franzosen als Baumeister des Portals denken. Die Abtei hatte dank der diplomatischen Gewandtheit ihres damaligen Kellners, des späteren Abtes Henn, ein erträgliches Verhältnis zur französischen Verwaltung in Trier;[17] aus letzterer kann sie einen Architekten beschäftigt haben. Ebenso darf man an den Saarlouiser Militärarchitekten Motte denken: er lieferte einige Jahre nach Entstehen des Matthiasportals klassizistisch gerichtete Entwürfe für den Wiederaufbau des Schlosses Saarbrücken und wurde in Trier selbst wegen Erneuerung der gleichfalls von den Franzosen zerstörten Moselbrücke zu Rate gezogen.[18]

Wie im Rheinland ohne Vorgänger, so bleibt das schöne Portal im Trierischen auch *ohne jede Nachwirkung*. Kaum ist es vollendet, da erteilt der Kurfürst den Auftrag zu einem großartigen Altarbau in der Ostapsis des Domes an den Frankfurter Meister Fröhlicher: er setzt dem kühlen klassischen Geist des Portals den starken Schwung verdeutschten italienischen Barocks und den scharfen Farbenwechsel zwischen weißem und schwarzen Marmor entgegen. Bald darauf schafft Hofbaumeister Judas am Brückentor kraftstrotzende, fast wilde Ornamentik, die an der Domschatzkammer Ravensteins wiederkehrt. Und in dem Grundriß dieser Schatzkammer führt der maßgebende Hofbaumeister die irrational geschwungene Linie Borrominischer Baukunst in schärfster Ausprägung in die Trierische Kunst ein. Ebensoweit von dem klassizierenden Geiste des Mattheiser Portals entfernt halten sich die zahlreichen Werke des Augustinerbruders Walther, von Seitz und dessen Schule gar nicht zu reden.

So liegt der kunstgeschichtliche Wert des ersten Portalbaues Kersch nicht nur in seiner eigenen ruhig-feinen Schönheit, sondern auch darin, daß er einen Beweis bildet für den Widerstand des rheinischen Geistes gegen die klassizierende Strömung innerhalb der barocken Gesamtkunst.

IV

Einen neuen drastischen Beweis für diesen inneren Gegensatz liefert der *jüngere Bestandteil des Mittelportals*. — Der Künstler des nischenartigen Aufbaues stellt dem geschlossenen griechischen Giebel den aus zwei abgebrochenen Bogen zusammengesetzten Giebel des Barock entgegen. Statt der klassischen glatten Säulen wählte er nur solche mit aufgelegtem Beschlagornament. Seine pflanzlichen Ziermotive sind schwer, schwellend und wuchtig gegenüber den glatt aufgelegten und kühlen des unteren Teiles. Die sechs

Jüngerer Teil: Stuppeler

Statuen, die ihm zugesprochen werden müssen, zeigen ganz ausgesprochen den Bernini-Stil in seiner deutsch übersetzten Form; die Statuen des Vorgängers kamen, wie wir sahen, dagegen der Susanna des Duquesnoy nahe.

Der Portalaufsatz von 1692 kann mit großer Wahrscheinlichkeit dem bereits erwähnten Trierer Meister *Wolfgang Stuppeler* zugeschrieben werden. Stuppeler zeigt sich an seinem bekanntesten Werke, dem „Roten Hause", in ornamentaler Beziehung als Eklektiker, der die Eingangstür mit Motiven des gleichzeitigen italienischen Barock betont, die Fenster in den herkömmlichen deutschen Formen umrahmt und am kühn geschwungenen Giebel noch dem in Trier eben zu Ende gehenden Knorpelstil ein letztes Wort gestattet. Zierformen des jüngeren Teiles am Matthiasportal können also weder für noch gegen seine Autorschaft als vollgültiger Beweis in Betracht kommen. — Indessen spricht für ihn die große Ähnlichkeit zwischen der Mattheiser Madonnenfigur und der Statue des heiligen Antonius am „Roten Hause". Es ist genau dasselbe Jesuskind hier wie dort, genau übereinstimmend ist auch die Art, wie dort Antonius und hier Maria das Kind halten. Einer solchen Übereinstimmung auf dem Gebiete der statuarischen Plastik muß stärkere Beweiskraft zugemessen werden als einer Ähnlichkeit in architektonischen oder dekorativen Formen, die immer durch die Furtenbach, Dieterlein und ihre Nachfolger vermittelt sein kann.

Starke Bekräftigung erhält die Annahme durch Zahlungen, die Stuppeler in den Jahren 1693 und 1694 aus St. Matthias bekommen hat. Wir besitzen das sorgfältig geführte Ein- und Ausgabebuch, das der spätere Abt Wilhelm Henn in den Jahren 1693 und 1694 als Celleriarius der Abtei führte.[19] Ohne ein bestimmtes Datum der Zahlung anzugeben, vermerkt Henn, daß „Wolfgang Stuppeler empfangen von unserem hochwürdigen Herrn Prälaten" ... „summa Geldt 124 Reichsthl. 21 alb; item vier omen Wein". Der Betrag ist groß genug, daß er als Preis oder als Restzahlung für den schon 1692 gefertigten zweiten Portalabschnitt gelten kann. Daß er auch das Entgelt für irgendeine andere Leistung Stuppelers an die Abtei darstellen kann, braucht nicht hervorgehoben zu werden. Aber der sorgsame Henn hebt ausdrücklich hervor, daß mit ihm „von diesen Geldern nichts ist verrechnet worden", sondern daß der Abt sie persönlich gezahlt habe. Stuppeler muß also ein den Abt persönlich angehendes Werk geliefert haben. Diese Tatsache weist mit stärkster Wahrscheinlichkeit auf den Portalaufbau. Bildet dieser doch die Ergänzung zu dem Werke eines vom Abte beauftragten ersten Meisters, dessen in fremdländischem Geiste gehaltene Arbeit nicht gefiel; handelte es sich dabei doch ferner um eine Marienehrung, und von Abt Kersch weiß die Dalbändersche Leichenrede vor allem eine eifrige, noch im hohen Alter durch

beschwerliche Wallfahrten nach Beurig betätigte Muttergottesverehrung zu rühmen.

Wer auf Grund dieser Anzeichen die Autorschaft Stuppelers für die zweite Periode des Mittelportals annimmt und die vom „Roten Hause" gewonnenen Eindrücke mit denen des Mattheiser Werkes vereinigt, erhält ein ziemlich geschlossenes Bild von dem Wesen des Trierer Meisters. Stuppeler, oder auch nur seine Werkstatt, vertritt als Plastiker den üblichen Berninistil. Als Architekt sieht er nicht auf konsequente Ausbildung des Baues, sehr aber und mit Erfolg erstrebt er malerische Wirkung. Bei der Wahl seiner Ornamente, die dem Gebrauche gemäß aus Musterbüchern erfolgt, verzichtet er auf stilistische Einheit.

Kerschs beide Bauten gaben das Signal zu weiteren Umformungen der Schauseite.

XXXII. KAPITEL

TURMHELME UND SEITENPORTALE

Die endlich wiedererlangte Ruhe im Trierschen Lande dauerte in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts an. Fast alle Abteien benützten sie zu künstlerischer Tätigkeit. In St. Matthias richtete sich das Hauptaugenmerk auf den Außenbau, und zwar auf *Errichtung neuer Türme* und auf *Fortsetzung der Portalbauten.*

Turmhelme

Von Abt Wilhelm Henn (1700—25) lesen wir bei Reichmann:[1] „Guilelmus abbas perfecit 1712 turres posteriores, quarum inicium reparationis et meliorationis incepit 1710, hoc anno absolvit ... Anno 1714 dominus Guilelmus abbas perfecit structuram maioris anterioris Turris, quam sumptuosam meliorationem incepit anno 1712 et hoc anno perfecit, una cum translatione horologii." Da von einer Erhöhung des Mauerwerks, die bei den Osttürmen vielleicht in Betracht käme (siehe oben S. 46 ff.), bei der Ausführlichkeit der Reichmannschen Darstellung sicher in ausdrücklichen Worten besprochen werden würde, so kann unter der reparatio, der melioratio und der structura der drei Türme nur eine Ausbesserung der Turmmauern, und vor allem das Errichten zeitgemäßer Turmhelme gemeint sein.

Abb. XXVII

An Stelle der bisherigen spätgotischen Spitzen auf den Chortürmen und des Helmpaares auf dem Westturm zeigen denn auch die Abbildungen der Kirche aus dem 18. Jahrhundert auf jedem Turm eine barocke Helmkonstruktion, deren Hauptformen wir wegen des kleinen Maßstabes der Wiedergabe nur einigermaßen kennen.[2] Auf das Mauerwerk legte sich zunächst eine ziemlich schlanke abgestumpfte viereckige Kuppel, deren Seiten aus den

vier Seiten des Turmes emporstiegen, während von den Ecken aus Grate nach der Mitte zusammenliefen. Flächen und Grate der Kuppel waren als umgekehrter Karnies geschwungen. Ob beim Hauptturm diese Kuppel eine Vermittlung aus dem rechteckigen Grundriß des gemauerten Turmrumpfes zu einem quadratischen suchte, läßt sich nicht ermitteln. Auf der ebenen Oberfläche der Kuppel stand eine offene Halle, die selbst wieder durch eine kleinere Kuppel gedeckt war. Letztere lief in eine Spitze aus.

Damit überholten die Türme von St. Matthias eine ältere Gruppe Trierischer Barockdächer, die in ihren schweren Formen die Dachhauben auf den Eckbauten niederrheinischer und westfälischer Schlösser zeigten und von denen ein Beispiel noch auf dem Westturme der Cardener Stiftskirche erhalten ist. Ihr bekanntestes Trierer Vorkommen, die Turmhaube auf dem nordwestlichen Eckbau des kurfürstlichen Palastes, kennen wir wenigstens noch aus Abbildungen.[3] Im Gegensatze zu ihnen gehörten die neuen Türme von St. Matthias, soweit die Abbildungen es erkennen lassen, zu den Erstlingen einer großen Familie schlankerer Turmaufbauten, die von etwa 1710 bis in die Mitte des Jahrhunderts den Kirchen des Rheinlandes aufgesetzt wurden und namentlich im Trierischen das Landschaftsbild charakteristisch bestimmten. Nachdem ihre wertvollsten Vertreter, die östlichen Türme des Domes, der puristischen Restaurierung von 1880 geopfert wurden, bleiben uns zur Einschätzung der Wirkung der Matthiastürme wenigstens noch einige kleinere Stücke. Es sind die gegen 1725 erbauten Türme der Prümer Abteikirche,[4] die etwas älteren Türme von Cochem und Koblenz (Liebfrauen),[5] endlich in Trier selbst der mit Prüm ungefähr gleichzeitige Dachreiter der Welschnonnenkirche.

II

Seitenportale

Seit 1714, dem Jahre, wo sie das spätgotische Helmpaar verloren hatte, war der Anblick der Westfassade so unbefriedigend, wie er noch in keinem Augenblick ihrer wechselvollen Geschichte gewesen war. Es lag an einer zu starken Betonung der Mittelachse in der Senkrechten. Steil und schlank wie ein Altaraufbau ragte die Silhouette des Portalbaues in die Höhe; die dunkle,

Abb. XXVII

von der romanischen Kunst geschaffene Sandsteinfläche des Mittelteils nahm diese Senkrechte auf und führte sie ununterbrochen weiter zu dem mittleren Stück des trapezförmigen Fassadenteils. Es folgte dann der Rumpf des Turmes, den wiederum eine spitze Silhouette, der neue Aufsatz, abschloß, in der großen Form eine Wiederholung des untenstehenden Portalbaues. Getrennt, ohne genügende Verbindung mit ihr, standen die Seitenteile in ihrer hellen

Farbe neben dieser aufsteigenden Mittelfläche. Es mußte im unteren Teil des Bildes eine neue stärkere Betonung der Wagerechten geschaffen werden, eine neue Bindung der Seiten an die Mitte mußte eintreten. Diese Forderung fand Erfüllung durch das zweite Unternehmen des Abtes Henn, die *Seitenportale* und ihre Umbauten; in Lapidarschrift verkünden Verse auf den Architraven, daß dies in den Jahren 1719 und 1720 geschah. Nachrichten über den Erbauer sind in den Quellen bis jetzt nicht zu finden gewesen.

Die beiden Bauten erscheinen dem Mittelportal gegenüber recht *minder-* Abb. 73
wertig. Zeigt letzteres eine harmonische Ausgeglichenheit der Masse und einen logischen Aufbau von unten nach oben, so lastet bei den Seitenportalen das mittlere Stockwerk mit seiner breiten Fläche und seiner starken Höhe allzu schwer auf dem unteren. Und das dritte Stockwerk, eine isolierte Statuennische, sitzt ohne Verbindung klein und kümmerlich auf der Mittelzone und schaut zwischen den allzu schweren Giebelstümpfen herunter. Zur Ausfüllung des mittleren Stockwerkes hat der Künstler zwei heterogene Elemente, ein schwach umrahmtes, ganz ruhiges Ellipsenfenster und eine schwere unruhige Wappendekoration nebeneinander gestellt, ohne eine Vereinigung auch nur zu suchen. — In der Linienführung ist eine Angleichung an den Mittelbau so wenig erstrebt, daß das Abschlußgesims des unteren Teiles tiefer, das des oberen aber höher liegt als die entsprechenden Gliederungslinien des Mittelportales.

Die Statuarik ist roh und bietet wenig Abwechslung in den Motiven. Auch mit der Auswahl der dargestellten Gegenstände hat man sich wenig Sorge gemacht: abgebrauchte Motive und sogar Wiederholungen kommen vor. — Abt Kersch hatte an den klassizierenden Mittelbau als persönliches Denkmal nur die Anfangsbuchstaben seines Namens und sein Wappen angebracht, und zwar in geringer Größe und an verdeckter Stelle. Henn aber macht sein Wappen, und zwar an beiden Portalen, in großem Format zum Mittelpunkt der Komposition und verkündigt sich außerdem durch prunkende Inschriften. — Das Rokokozeitalter ist nahe.

Trotz alledem aber sind die Hennschen Portalanlagen *im Enderfolg* ein außerordentlich glückliches Unternehmen, wenn auch dieser Erfolg wohl kaum bewußter Absicht entsprungen sein mag. Wer die Schauseite der Kirche als Ganzes im Auge hat und alsdann sich vorstellt, die ganze Breite der Schauseite entlang stehe statt der jetzigen Anlagen ein ebenmäßig gegliederter Portalbau, der sieht ein allzu einförmiges, unerträglich strenges Bild. Es lägen ja in diesem Falle wagerechte Linien, eine einheitliche Masse, als Horizontalsockel vor dem unteren Drittel der Fassade. Über ihm erhöben sich in strenger Senkrechte die Glieder des Westbaues. Als Abschluß lastete quer darüber die

Horizontale des Konsolenfrieses, alsdann, stärker werdend, die Horizontale der Turmfriese. Zwei parallele Schattenzonen, die Reihen der Turmfenster, böten endlich eine Wiederholung der am Sockel liegenden Parallelen der einheitlich gedachten Portalbauten. Ein Bild von monumentaler Größe, aber von geometrischer Starrheit.

Statt dessen hat in Wirklichkeit die Sockelpartie der Schauseite den Geist malerischer Bewegtheit erhalten. Aus einiger Entfernung gesehen, bilden die Abschlüsse des Unterstockes der Portale eine wogende Kurve; sie beginnt mit der links von der Kirche stehenden Kirchhofspforte, senkt und hebt sich alsdann abwechselnd im linken Seitenportal, im Mittelbau, im rechten Seitenportal, im Portal nach dem Abteihof hin. Über ihr schwingt eine zweite Kurve, gebildet durch die Spitzen der seitlichen Portale und des mittleren. Zwischen diesen Hauptlinien die weniger betonten, aber durchaus nicht unwirksamen Striche der verschiedenen Unterabteilungen der Stockwerke, alle in Hebungen und Senkungen verlaufend. — Zu der Linienbewegtheit kommt, den Eindruck mächtig verstärkend, eine entsprechende Reliefwirkung. Die Pforte zum Coemeterium und die zum Abteihof führen im Winkel auf die Kirchenfassade zu; ist diese gewonnen, so bilden die im großen und ganzen geraden Grundrißlinien der Seitenportale eine ruhige Ebene; aus dieser heraus wölbt sich dann in dreifachem Vorspringen der Körper des Mittelbaues. Alles fast nur gerade Linien, diese aber aus einiger Entfernung gesehen zu Kurven verschwimmend, wie Borromini sie im höchsten Rausche des Barock um Kanten und Dachlinien seiner Gebäude schlang.

Prächtig kontrastiert zu diesem malerisch aufgelösten Sockel die großgegliederte glatte Ebene der romanischen Mauer, die aus den Portalen aufsteigt: genau dieselbe Wirkung, die im Mainzer Dom die hohen Vertikalen und die Flächen des Westchores über den wogenden Wellen des Chorgestühls erreichen. Die beiden horizontalen Schattenzonen der Fensterreihen oben im Turme legen sich, unterstützt durch die vielen kleinen Horizontalen der Turmornamentik, als schwerer Abschluß beruhigend und versöhnend über das
Abb. XXVII Ganze. In der Gestalt von 1720, die bis 1783 bestand, hatte die westliche Schauseite der Kirche die malerischste Form erhalten, die sie in ihrem achthundertjährigen Bestehen jemals besaß.

XXXIII. KAPITEL

BAROCKE UMARBEITUNG DES INNERN

Die Umgestaltung des Äußern der Matthiaskirche nach dem Sinne des Barock war nicht von vornherein als Ganzes geplant, aber ihre einzelnen

Schritte folgten mit notwendiger Konsequenz der eine aus dem andern. Um diese Gesamtheit besser zur Wirkung bringen zu können, haben wir sie in der soeben beendeten Darstellung aneinander gereiht. Nunmehr müssen einige Arbeiten nachgeholt werden, die sich zeitlich zwischen die im vorigen Kapitel angeführten einschieben. Sie und die später folgenden betreffen das Innere; mit Ausnahme einer einzigen sind sie von dem Gedanken getragen, der Kirche die barocke *Einheitlichkeit des Raumes*, den barocken *Schwung* und die barocke *Helligkeit* zu verleihen.

I

Barocker Raum

Die *Orgelempore*. — Über Abt Cyrillus Kersch, den Erbauer des Mittelportales, schreibt Cerdo weiter: „Im Jahre 1699 hat er die Orgel von dem toxal über dem Mattheis-Altar unten in die Kirch auf das neugemachte toxal transferrieren lassen."[1]

Die vier Steinpfeiler, welche für die neue Orgelbühne aufgeführt wurden, ziehen sich (vgl. Abb. I) in einer Linie hinter den beiden westlichsten Arkadenpfeilern hin. — Die beiden äußersten sind zum Teil um die Arkadenpfeiler herumgebaut. Entsprechend lehnen sich an die Westwand der Kirche vier Pilaster an. Es bestanden damals noch nicht die Gewölbe, welche jetzt in Höhe der Empore durch die Seitenteile des Westbaues gehen, der Zugang zur Orgelbühne muß also auf einer, wohl im Süden angelehnten Treppe geschehen sein. An den Arkadenpfeilern ließ man die nach dem Mittelschiff vorgelegten Halbsäulen, auf deren Kapitälen der östliche Tragbalken der romanischen Empore geruht hatte, bestehen. Die ursprüngliche barocke Brüstung ist leider auf allen drei Seiten entfernt worden, eine Folge einer späteren Erweiterung der Bühne nach Westen hin.

Die Anlage, ein charakteristisches Beispiel posthumer Gotik, ist Glied einer Gruppe eng verwandter Bauten, die sich von den posthum-gotischen Werken am Rhein zeitlich und stilistisch scheidet und noch kaum bekannt ist.

Von den Schiffen aus gesehen zeigt die Empore die gewöhnlichen barocken Formen. Die Formen sind würdig und bestimmt, das Ornament recht sparsam verteilt. — Als Muster standen zahlreiche ähnliche Halleneinbauten und die Zeichnungen der Nachfolger Furtenbachs zur Verfügung. Unbestreitbar eng ist die Ähnlichkeit mit den nicht lange vorher, 1682, entstandenen Bühnen, die das Presbyterium des Mainzer Domes nördlich und südlich begrenzen.[2] Auch die Sängerempore, die Meister Fröhlicher aus Frankfurt im Ostchor des Trierer Domes anzulegen eben im Begriffe stand, kann mit ihren Hallen ähnlicher Tragsäulen nicht ohne Einfluß auf die bescheidenere

Anlage in St. Matthias geblieben sein.[3] Die Brüstung muß in einer Balustrade viereckiger profilierter Säulen bestanden haben.

Abb. I

Das Gewölbe dieser barocken Halle jedoch ist nachgeahmte Spätgotik; als Stern- und als Netzgewölbe ahmt es die beiden Hauptformen des Levenschen Gewölbes nach. Die barocke Seele kann es aber nicht verleugnen. Die Rippen entwachsen nicht unmittelbar den Stützen, sondern ruhen auf profilierten Konsolen, und das Laubwerk der Schlußsteine nähert sich dem Akanthus. Vor allem aber fällt die unverhältnismäßig große Stärke der Rippen auf. Sie besitzen ungefähr 0,22 m Breite, während Glieder von knapp 0,10 m Stärke eine so kleine und dem Auge so nahe Fläche genügend klar geteilt haben würden. Ein vom barocken Standpunkte herkommendes Empfinden hat zu dieser ungotischen Rippenstärke geführt, das Bedürfnis nach Wucht und Fülle, das sich sonst beim rein barocken Bau in dem üppigen Laubwerk, in den schwellenden Gliedern und in den geschwungenen Umrißlinien Luft machen darf.

Trierische Nachgotik

Kerschs Orgelempore als Werk nachlebender Spätgotik verstehen wir vollkommen, wenn wir sie als Glied *einer Familie nahe verwandter Trierer Bauten* betrachten. Versuchen wir die Glieder der Gruppe zusammenzustellen und ihren gemeinsamen Charakter zu zeichnen, der auch an der Empore von St. Matthias sich auswirkt.

Der überaus tüchtige Abt von *St. Maximin*, Alexander Henn, erbaute in den achtziger Jahren als Ersatz für den von den Franzosen kurz vorher gesprengten Bau eine neue Abteikirche.[4] Es ist ein Raum von gotischer Disposition und gotischen Verhältnissen: schlankes Mittelschiff zwischen niedrigen Seitenschiffen. Nachahmung der Gotik sind sämtliche Einzelformen. Auch das Äußere der jetzt teilweise zu Kasernen verbauten Kirche scheint mit seinen spitzen Maßwerkfenstern Gotik des 14. Jahrhunderts nachahmen zu wollen. Die Fenster sind jedoch eine vom Purismus der sechziger Jahre eingegebene Erneuerung. In der vom Erbauer ihr gegebenen Gestalt hatte die Kirche hohe, mit flachen Bändern eingerahmte Barockfenster.

Barocke Außenformen bei gotischer innerer Raumdisposition und gotischen Innengliedern zeigt auch die zweite Großkirche der Gruppe, *die Abteikirche von Prüm*.[5] 1721 vom Kurtrierschen Hofbaumeister Judas errichtet, ist sie eine dreischiffige Basilika mit stark erhöhtem Mittelschiff, freilich unter Wahrung barocker Breiträumigkeit, mit einem Kreuzgewölbe aus imitiert gotischen Rippen. Das Äußere jedoch hat kühn geschwungenen barocken Westgiebel und barocke Fenster.

Im Jahre 1736 folgt das Südschiff der *Trierer Dreifaltigkeitskirche*.[6] Wir besitzen es nur in einer neugotischen Überarbeitung, die die Jahre 1857—60

ihm angedeihen ließen, und durch die es gotische Maßwerkfenster erhielt. Aus dem Baubericht über diese Umarbeitung aber sehen wir, daß der ursprüngliche Zustand des Schiffes die charakteristischen Merkmale der Kirchen von St. Maximin und Prüm aufwies: Fenster und Gesims in den gewöhnlichen barocken Formen, im Innern aber Rippenprofile, Gewölbeteile und einzelne Details als Nachahmung der Gotik. — Was wir an der Kerschschen Empore in St. Matthias beobachteten, gotische Innenformen bei barokkem Äußern, ist also ein der ganzen Gruppe gemeinsamer Charakterzug. Fügen wir hierzu nun noch die Beobachtung, daß in den kleineren Landkirchen während des 18. Jahrhunderts oft genug, wie z. B. in Lütz und in Kenn, gotische Rippen auftreten, so liefert auch das Triersche einen Beweis dafür, daß die Gotik trotz ihrer Schmähungen durch die Theoretiker aus der Praxis niemals restlos verschwunden ist. Das Erneuern des Mittelalters in der klassizistischen Zeit, welches wir auch in St. Matthias später zu beobachten haben werden, war also nichts anderes als das weitere Ausbreiten einer freilich leisen, jedoch niemals vergessenen Tradition.

Die *Wurzel der Trierer Nachgotik* liegt in St. Maximin. Schon der im Jahre 1673 zerstörte Bau war ein Zeichen der Zähigkeit, mit der das Moselland mittelalterliche Tradition festhielt. Erst vom Ende des 16. Jahrhunderts, hatte die große prachtvolle Kirche dennoch ein rein spätgotisches Netzgewölbe auf dünnen, zum Teil polygonen Säulen. Bruchstücke von Rippen und Schlußsteinen, die das Provinzialmuseum aufbewahrt, zeigen kaum eine Abweichung von den mittelalterlichen Profilen. Nicht als Nachgeburt, sondern als langlebige aber echte deutsche Sondergotik muß diese Kirche des Abtes Biewer also bezeichnet werden. — Von ihr führen direkte Fäden zu ihrer Nachfolgerin. Sie war durch Größe und Pracht hochangesehen gewesen. Ihre Formen also nicht zu verleugnen, lag bei dem Neubau sehr nahe, ganz abgesehen von dem in St. Maximin traditionellen Stolz auf alte, vornehme Herkunft. Damit begegneten sich die Neigungen des Bauherrn der neuen Kirche, des Maximiner Abtes Alexander Henn.[7] Er ist einer der Führer in jener geistigen Erneuerung, die nach den Wirren des 30jährigen Krieges und der Réunionskriege das Moselland so notwendig hatte. Er ordnet mit glänzendem Erfolg die Vermögensverhältnisse seiner Abtei, und im Andenken an die Glanzzeit Maximins in der Ottonischen Periode hebt er den wissenschaftlichen Stand seines Konventes. Nur einen Ausdruck seiner selbst schuf er also, wenn er in seinem Kirchenbau sich nicht zu den Anschauungen des Barock bekannte, sondern eine Erneuerung von Vergangenem lieferte.

Der Maximiner Bau hat sicher auf die Orgelbühne von St. Matthias eingewirkt. Denn hier war die nach dem greisen Abt einflußreichste Persön-

lichkeit Wilhelm Henn, der uns bereits bekannte Cellerarius der Abtei, der schon im Jahre nach dem Emporenbau Nachfolger Kerschs werden sollte. Und Wilhelm Henn war Bruder des Maximiner Abtes Alexander. Für die Wahl eines spätgotischen Rippenwerkes aber war entscheidend die Rücksicht auf die vorhandene spätgotische Hauptschiffsdecke. — Unter dem Einfluß von St. Maximin dürfte auch die Prümer Abteikirche stehen, deren Baumeister ja Trierer ist.

II

Zum Jahre 1727 verzeichnet Schraut: „Eodem anno erecta fuit retro altare sancti Matthiae separatio a choro in lapide secto."[8] — Seit etwa 1200 war bekanntlich der Eucharius-Chor durch einen lettneratigen Bau gegen die Kirche abgetrennt gewesen. So sehr diese Scheidung auch den liturgischen und baulichen Gewohnheiten von Romanik und Gotik entsprach, so wenig paßte sie in die Barockzeit, die die Chöre ihrer neuen Kirchen nur durch Chorgitter vom Schiffe sonderte. Wenn nun hier die Errichtung einer steinernen, den Chor abschließenden Separatio gemeldet wird, so kann es sich nur um eine niedrige Steinbalustrade handeln. Die mittelalterliche Chorschranke muß bei dieser Gelegenheit gefallen sein.

Barocke Linien

Der Eingriff war das erste Unternehmen des auf Kersch folgenden Abtes Modestus Mannheim (1727—56) gewesen, es war der Auftakt zu einer ausgebreiteten Kunsttätigkeit in Abtei und Kirche. Jene, die Erbauung des Westflügels des Quadrums, sowie die Auftragung einer Stuckdekoration im Winterrefektorium, darf hier nur eben genannt werden. In der Kirche versah Abt Modestus die großen *Kappen der Seitenschiffsgewölbe* mit Stuckverzierung. Auf das Zentrum eines jeden der sechzehn Joche wurde in Stuck eine Ebene aufgetragen, die den Grund für ein kreisförmiges, gemaltes Apostelbild abgibt. Die Grate der Kreuzgewölbe wurden mit Stuck zugeschärft und profiliert. In die Zwickel kamen Pflanzendekorationen. Es sind naturalistische Nachbildungen blühender Gewächse, und zwar solcher, die wegen ihrer schlanken Form zur Ausfüllung der Gewölbeecken geeignet sind. Die Wahl der Motive, die auf jede barocke Stilisierung verzichtende Art der Darstellung sticht von der gleichzeitig und in Trier maßgebenden schwellenden Art des Augustinerbruders Walther in merkwürdigster Weise ab; in der unmittelbar darauf einsetzenden Hochflut des kräftigsten, fränkischen Rocaillewerkes Neumannscher Richtung hat sie noch weniger Parallelen; und auch in Mainz, das auf Trier damals Einfluß auszuüben begann, findet sich nichts Ähnliches. Besonders auffallend wirkt der Gegensatz zu den eben genannten Räumen des

Klosters, in denen die zeitgenössische Trierer Stukkatorenkunst sich unbekümmert betätigen konnte.

Ebensowenig wie die romanischen Chorschranken konnte der gerade Abschluß des Matthiaschores, die Kryptamauer mit ihrem Gitter, lange ertragen werden. Die Änderung erfolgte im Jahre 1748.

Die fein angelegte *Treppe*, die nunmehr an die Stelle der Kryptamauer trat, verdient eine kurze Besprechung. Sie setzt an den Seitenmauern in der Mitte der vierten Arkade an und bildet in den Seitenschiffen eine ziemlich tiefe Konkave; nach dem Mittelschiffe zu folgen dann aufeinander eine gerade Strecke, ein Karnies, ein kleiner Rücksprung und, durch diesen abgeteilt und hervorgehoben, die Hauptkonvexe, die im Gegensatz zu den seitlichen Konkaven einen flacheren Bogen beschreibt und weiter als sie nach Westen ins Kircheninnere hineinragt. Der Wechsel zwischen den nicht weniger als neun Linien, die, an Größe und Richtung alle unterschieden, den Grundriß der Treppe bilden, wird in seiner Wirkung mächtig verstärkt durch sechs Geraden, die an dem im Mittelschiff gelegenen Treppenabschnitt hinaufsteigen. Zur mächtigen Erhöhung des lebensvollen Eindruckes trägt es bei, daß diese Geraden keineswegs der Achse der Kirche parallel laufen, sondern nach Osten zu konvergieren. Sie werden gebildet durch diejenigen Punkte der Treppenstufen, an denen die Karniese und die kleinen Rückspringe beginnen. — Dem Grundriß wie dem Aufriß nach stellt sich die Treppe also in Gegensatz zum alten Bau, in dessen Strenge und rechtwinklig klarem Aufbau sie den neuen Ton des Kühnen und Malerisch-Geschwungenen zu bringen sucht. Eine Fanfare mitten zwischen strengen Sätzen des Palästrina-Stils; seit der gotischen Umarbeitung die wichtigste, und dabei eine durchaus glückliche Umänderung des Gesamteindrucks des Kircheninnern. Abb. XVIII

Dabei sorgte sie für eine Einhegung des Matthiaschores. Sie trug eine Balustrade, die ihn im Westen abschloß und nach den Schmidtschen Aufnahmen zwischen dem dritten und zweiten Pfeiler jeder Seite sich fortsetzte, während die dem Pilgerdurchzug dienende folgende Arkade selbstverständlich freigelassen wurde.

Innerhalb der kunstgeschichtlichen Entwicklung Triers steht die Treppe in der Reihe derjenigen Anlagen, die nach Borrominis Art auf stärkste Auflösung der konstruktiven Linie hinarbeiten. Eingeführt war der Stil durch Ravensteyns prächtige Schatzkammer am Ostende des Domes, deren Grundriß in Konkave, gradlinigen Aussprüngen und Konvexen verläuft; fortgesetzt wurde er durch die kühn geschwungene Front des Neumannbaues, St. Paulin, durch die dortige Chortreppe und durch einen Teil des Kesselstattschen Palais. Nachdem der Choraufgang des Domes noch einmal in die

ältere, strengere Richtung eingelenkt hatte, bildete Mannheims mächtige Anlage in einer streng romanischen Kirche für Trier wohl die trotzigste Behauptung des Spätbarock gegenüber dem gravitätischeren Hochbarock.

An Kostbarkeit des Materials, an Feinheit der Überlegung und an Umfang überragt die Choranlage alle ähnlichen im Trierer Erzstift, und nicht ohne berechtigtes Selbstgefühl hat Abt Modestus auf sein Werk die schönen Distichen gesetzt:

„Laus ut sit superis cara pietate Modestus
Abbas patronis nobile ponit opus.
Abbas me sistit; stirps illi est conflua tellus
Inque trecenta recens saecula perstet opus."

Die Hoffnung des letzten Pentameters ist bereits zum Teil getäuscht: die Restaurierung von 1848, über die im letzten Teil zu sprechen sein wird (vgl. S. 281 ff.), verschob die Treppe und zerriß die Balustrade, so daß jetzt die Verse nur aus Bruchstücken zusammengesucht werden können;[9] notwendige Änderungen im Jahre 1927 erniedrigten die Treppe um einige Stufen und schoben den sie bekrönenden Teil der Balustrade ins Innere des Chors zurück. Zum größten Teil zerstört ist seit 1848 auch die Pracht und der Schwung der Altäre und des Chorgestühls, die mit der Chortreppe zusammen ein eindrucksvolles Bild fröhlich-frommer Rokokokunst bildeten. Nur das Grabdenkmal Mannheims ist geblieben.

III

Barockes Licht

Änderung der Lichtzuführung. Die bisherigen Umarbeitungen des romanisch-gotischen Baues seinem Innern nach hatten sich auf Änderung der Linienführung beschränkt. — Unberührt war geblieben die mittelalterliche Lichtverteilung. Unter Abt Wiltz jedoch (1758—73) tat das Barock den letzten entscheidenden Schritt. Es verwirklichte seine Forderung auf reichlichste und gleichmäßige Zuführung und Verteilung des Lichtes, ein Bestreben, das ohne Zerstörung alter Bauteile und Dekorationen nicht zu erreichen war. Das für den mittelalterlichen Bestand verhängnisvolle Unternehmen verzeichnet Reichmann:[10] „Anno 1768 ist unsere Kirch renoviert worden, sub directione M. Neurohr, Baumeister von Trier. Das mittelste Kreutzschiff ist ganz beworfen und dem rittscheidt gleichgemacht worden; die beyden kollatoralia aber seyn nur geweisst worden. Die steyn, so in den Fenstern waren, seyn abgebrochen worden und ahn platz dessen eyserne stangen gesetzt worden, damit die Kirch desto heller werde: ausgenommen die mittelste finster im

Chor retro summum altare, welche geblieben ist wie vorhin war mit gebranntem glass de anno 1518. Unden am Doxsaal seyn auf beyde seyten kreutzgewölber gemacht worden und eyne steynern Trapp für auff den doxal gehen zu können durch und in die Kirch. Alle Finster in der Kirch seyn nev gemacht worden. Die unkösten von dieser Reparation erstrecken sich auf 3000 Rthl. et ultra." Abb. XXXII

Dem Hauptzwecke, „damit die Kirch desto heller werde", wurde das spätgotische Maßwerk aus den Fenstern des Lichtgadens und der großen Fenster in Ostteilen geopfert; wehmütig berührt der Gedanke an das Schicksal ihrer spätgotischen Glasgemälde. Geschont wurde nur das die Kirche beherrschende, als Altarkreuz wirkende Gemälde im Mittelfenster. Als Ersatz kamen lediglich Scheiben aus Fensterglas.

Damit war die Arbeit der Kirche seitens des Barock abgeschlossen, ein Werk, das ein volles Jahrhundert beansprucht hatte. Über diese Arbeit muß nun noch ein Rückblick gegeben werden.

Wertung

In der Einleitung dieses Teiles haben wir die barocke Umarbeitung bereits mit der spätgotischen verglichen und dabei festgestellt, daß die spätgotischen Arbeiten einen kunstgeschichtlichen Moment verkörpern, die barocken jedoch eine kunstgeschichtliche Epoche. Nicht so entscheidend, wie die Spätgotik, hatten letztere in das Innere eingegriffen. Um so weniger hatten sie ein einheitliches Bild erzielt. Ihr Ergebnis, ihr Zusammensein und Zusammenklingen mit dem romanischen und gotischen Erbgut bietet ein Bild, das hinter der mächtigen Einheitlichkeit süddeutscher Barockklöster, hinter dem trierischen St. Paulin und St. Irmin an Pracht freilich weit zurücksteht, das aber an kunstgeschichtlichem Interesse sie erreicht. Jene reinen Barockbauten sind entweder wie die prunkvoll und ernst einherschreitenden Instrumentalsätze bei Bach, oder wie graziöses Geplänkel bei Haydn. St. Matthias, Mittelalter von Barock umrankt, ist wie gregorianischer Choral, der als mächtiger Unterbau, immer und immer wieder führend und hervortretend, durch frommfröhliche Volkslieder begleitet wird.

XXXIV. KAPITEL

DER KLASSIZISMUS

Daß auch der Klassizismus neue, und zwar sehr entscheidende Züge zur Matthiaskirche beitragen konnte, dazu gab Veranlassung *der zweite große Brand*, der den Bau verheerte. Wie jener erste des Jahres 1131, entstand er in einem sakristeiartigen Nebengebäude.[1] In der dritten Morgenstunde des

8. September 1783 schlugen die Flammen aus der Wohnung des Küsters hervor, die dort an die Kirche angebaut war, wo das Paradies aus der Maternuskirche her in sie einmündete. Sie wurden erst bemerkt, als bereits das Dach des südlichen Seitenschiffes brannte, und auch das Hauptdach bereits Feuer gefangen hatte. Die Rettungsarbeiten mußten sich auf die Bergung einiger Reliquien, besonders des Matthiassarkophages und auch des Matthiasaltares beschränken. Sämtliche Dächer und Türme brannten nieder, und alle Glocken schmolzen. Das Levensche Gewölbe hielt jedoch dem einstürzenden Dachstuhle stand und trug die brennenden Holzmassen, bis alles verglüht war.

Die umfangreichen Erneuerungsarbeiten leitete nach der künstlerischen und technischen Seite hin der Trierer Architekt *Johann Anton Neurohr*,[2] der schon die Wilzsche barocke Umarbeitung der Kirche geführt hatte und bei mehreren anderen profanen und Pfarrkirchenbauten der Abtei als Baumeister erscheint. Wie kurz vorher die entscheidenden Entschlüsse über den Wiederaufbau der verbrannten Osttürme am Mainzer Dom erst nach dreijährigen stürmischen Verhandlungen gefaßt wurden, so konnte auch hier der endgültige Entwurf Neurohrs für den Westturm erst am 15. April 1786 vom Konvent angenommen, erst am 5. Juni von dem den schwer erkrankten Abt vertretenden erzbischöflichen Kommissar genehmigt werden. Daß die Zwischenzeit nicht nur mit Erledigung kleinerer Reparaturen, sondern auch mit langwierigen Debatten ausgefüllt ist, bezeugt uns Neurohrs Sohn.[3] Aus der Art, wie der Turm wieder aufgebaut wurde, dürfen wir schließen, daß es sich hierbei nicht nur um rein technische Fragen, sondern auch um einen Kampf künstlerischer Gegensätze handelte, ähnlicher Art, wie er sich ungefähr gleichzeitig am kurfürstlichen Hofe abspielte, wo das sterbende Spätbarock sich bei der Projektierung des Coblenzer Schlosses gegen den siegreich hereinströmenden Klassizismus zur Wehr zu setzen hatte.[4] In diese beiden Strömungen hinein aber mischte sich, wie wir sehen werden, der Geist historisch gesinnter Achtung vor dem Vergangenen, eines der ersten Anzeichen der kommenden Romantik.

Der Erneuerung unterlag zunächst das ganze Dachgesims der Kirche, so daß sich seither ein barockes Profil ebenmäßig über den romanischen Konsolenfries des Hauptschiffes und des Querhauses, sowie über die Mauer der spätgotischen Apsis hinzieht. Die Giebel der Kreuzarme erhielten neue Rahmung. Auf die romanischen Oberkanten aller Türme legte man Steingalerien mit Vasenbekrönung, und Dächer mit steilerem Anstieg wurden sämtlichen Schiffen aufgesetzt.

Abb. II, XXVII

Die umfangreichsten Arbeiten aber machte der *Mauerrumpf des Westturmes notwendig*. An die Innenwände seines Teiles B lehnen sich bekannt-

lich Verstärkungsbogen, die bestimmt sind, die Mauern des freistehenden Teiles C tragen zu helfen. Die an der westlichen und östlichen Seite liegenden zeigen überall einen grauen Sandstein von ganz frischer Scharrierung, während die Bogen an der Süd- und an der Nordwand in den oberen Teilen noch roten, stark verwitterten, also älteren Stein haben. — Das brennende Holzwerk des Turmhelmes und des Glockenstuhles war ins Turminnere gestürzt und dort, auf dem spätgotischen Gewölbe liegend, wie in einem riesigen Ofen verbrannt und verglüht. Die Verstärkungsbogen an den Wänden waren dabei so in Mitleidenschaft gezogen worden, daß sie fast ganz erneuert werden mußten.

Der freistehende Turmhelm hatte in den 600 Jahren seines Bestehens sicher schon viel gelitten. Nun kam der Brand dazu. Die Glut der mächtigen, aufs Gewölbe hingestürzten Holzmasse schadete dem höher gelegenen Turmteil, zu dem Flammen und Hitze emporleckten, mehr als dem Mauerwerk in der Nähe des Gewölbes. Einige Tage kann es gedauert haben, bis die Glut aus Mangel an Nahrung erlosch.

Es erfolgte also ein vollständiger Neubau des freistehenden Turmteiles; die Beweise dafür und den Bauverlauf hat uns Kapitel XVI bereits gezeigt. Dort stellten wir ebenfalls fest, daß der Neubau bis in die Einzelheiten hinein eine Wiedergewinnung des mittelalterlichen Zustandes erstrebte.

Sogar die rein modernen Änderungen, die Neurohr in den beiden Geschossen des Teiles C vornahm, sind von dieser historischen Einstellung aus erfolgt. Zeigen sie doch die Absicht, die vor dem Brande unverkennbare stilistische Verschiedenheit zwischen dem freistehenden Turmteil und den barocken Portalbauten, dem Sockel des ganzen Westbildes, zu mildern. Dahin gehören die in die Scheitel der Fensterbogen eingefügten Masken, eine Analogie zu den Masken im Mittelportal. Die Scheinquadern, die Neurohr durch Einkerbung in die Laibungen der Fensterbogen gewann, sollen eine Verbindung mit den ebenfalls gequaderten Hofportalen an den Seiten des Ostbaues bilden.

Für den Westturm, ebenso wie für die beiden Chorflankiertürme wurde auf Turmhelme verzichtet. *Galerien mit Vasen* bekrönen den Mauerrumpf, und am Westturm ist auf jeder der Turmseiten die Mitte der Galerie als erhöhter Halbkreis gebildet. Dieser ist die obere Hälfte eines Kreises, der zur Aufnahme des Zifferblattes der Turmuhr bestimmt ist. Aus einem Gebrauchsglied ist in glücklichster Weise ein architektonisches Element geworden. Abb. 1, 31

Galerieartige obere Abschlüsse waren dem Klassizismus vertraut. Auch als flacher Turmabschluß kommen sie vor, wenn auch das trierische Land kein

Beispiel dafür kennt. Das für Neurohr nächstliegende Beispiel möchte wohl Stengels herrliche Ludwigskirche zu Saarbrücken und die Pfarrkirche von St. Johann gewesen sein. Zu der Entscheidung ihrer Wahl für St. Matthias hat gewiß der Umstand entscheidend beigetragen, daß die Türme nach dem Brande mehrere Jahre hindurch ohne Helm, also mit flacher Abschlußlinie stehen bleiben mußten. Man gewöhnte sich an die für Trier unerhörte Form, empfand ihren Gegensatz zu den übrigen, barock behelmten Türmen der Stadt und gewann den Abschluß lieb, weil er mit den von Schlössern und Terrassen her gewohnten Linien übereinstimmte.

Noch beredter als der Neumannsche Wiederaufbau des westlichen Mainzer Vierungsturmes enthüllt das Neurohrsche, historisch weit getreuere Erneuerungswerk zu St. Matthias die in der Klassizistik sich regenden Keime des Historismus und der kommenden Romantik. Hierin liegt sein entwicklungsgeschichtlicher Wert.

XXXV. KAPITEL

ÄNDERUNGEN SEIT DER EINRICHTUNG ALS PFARRKIRCHE

Ihre Hauptbestimmung, dem liturgischen Gottesdienst einer Benediktinergemeinde zu dienen, verlor die Matthiaskirche mit der Aufhebung der seit über 1100 Jahren bestehenden Abtei. Auch der zweite, Außengestalt und Innendisposition so stark bestimmende Zweck, Massen frommer Pilger die Verehrung eines Heiligengrabes zu ermöglichen, trat seitdem mehr und mehr in den Hintergrund; die Matthiaswallfahrt, bereits von der Regierung des gegen alles Altherkömmliche stark eingenommenen letzten Kurfürsten mißgünstig beobachtet, durch die Stürme der französischen Revolution für eine Zeit ganz unterbrochen, endlich nach Einrichtung der Pfarrei von dem durch andre Sorge überlasteten Pfarrklerus nicht mehr in der Weise gepflegt, wie der zahlreiche abteiliche Klerus es hatte tun können, ging stark zurück. — Statt dessen diente der Bau jetzt einem Zwecke, für den er nicht geschaffen war, dem Gottesdienst einer Pfarrgemeinde, deren Seelenzahl die für den damaligen Maßstab stattliche Ziffer von 1700 erreichte. Auch wenn sich keine baulichen Schäden einstellten, mußte sich diese Änderung der Zweckbestimmung bald zu der Forderung von Änderungen in der Kirche auswirken. Es zeigten sich aber bald auch die zu erwartenden Bauschäden.

Gefährdung

Nach fast zehnjährigen Verhandlungen zeitigten diese beiden Gründe im Jahre 1848 eine durchgreifende *Restaurierung der Kirche*, die leider auch mit einem schweren Eingriff in den mittelalterlichen Bestand verbunden war.[1]

Bei Darstellungen der Arbeiten sehen wir selbstverständlich von Erzählung der zahlreichen Einzelheiten der langen Verhandlungen ab; unsere Aufgabe kann nur die sein, die verschiedenen bei der Restaurierung zusammenfließenden Strömungen zu zeichnen. Die die Kunstanschauung der Romantik beherrschenden Gedanken treten hierbei in einer Weise zusammen auf, daß auf einer kleinen Bühne und mit wenigen Personen sich ein szenisches Bild des romantischen Kirchenbaues abzuspielen scheint.

Der *Kirchenvorstand* vertritt, soweit sich aus den Akten ersehen läßt, nur die Sorge um die Erhaltung seines Gotteshauses und um die Berücksichtigung der seelsorglichen Notwendigkeiten. In einem Beschluß vom 8. Februar 1840, den er an die Vertretung der Zivilgemeinde sendet, fordert er nur bauliche Wiederherstellung und eine zur dringenden Notwendigkeit gewordene „ansehnliche Änderung in der inneren Disposition der Kirche". — Die Sorge für die Baugelder liegt zunächst nur in den Händen der *Pfarrgeistlichkeit:* Pfarrer und Kaplan wandern abwechselnd durch die Diözese und bitten um Beiträge, von Haus zu Haus pilgernd. Die *Zivilgemeinde,* der die Pflicht des baulichen Unterhaltes der Kirche obliegt, ist um eine Beihilfe der staatlichen Organe bemüht. Das „Scheffenamt der Vororte und Landgemeinden des Landkreises Trier" versucht, die Sorge für die große Kirche als eine Last hinzustellen, die der Gemeinde durch die französische Regierung und durch den damaligen Bischof aufgebürdet sei; die Gemeinde St. Matthias trage diese Last weniger zu eigenem Vorteil als im Interesse des gesamten trierischen Landes: „daß eben, um dieses Baudenkmal des Mittelalters zu konservieren, das französische Gouvernement diese Kirche nicht veräußert, sondern solche ohne Anstehen, ohne Zutun der Gemeinde, der Pfarrei als Pfarrkirche überwiesen und dagegen die Pfarrkirche in Medard an sich gezogen und behufs Niederreißung veräußert habe. Daß es daher unmöglich die Absicht des Gouvernements habe sein können, die großen Unterhaltungskosten dieses herrlichen Bauwerkes der Vorzeit der armen verschuldeten Gemeinde zur Last zu legen." Der Gemeinderat von St. Matthias sagt dasselbe. Kräftig tritt in diesem Sinne der Pfarrer an die Seite der Zivilgemeinde; er bietet eidliche Zeugen dafür an, daß im Jahre 1807 die Einwohner von St. Matthias (Dorf) erst durch militärisches Eingreifen zur Preisgabe der kleinen billig zu erhaltenden alten Pfarrkirche hätten gebracht werden können. Der Entschluß der Franzosen, die große Kirche, „diese Pracht der alten Augusta Treverorum" unbedingt zu erhalten, sei wohl zurückzuführen auf die bei den Franzosen sehr beliebten Prior Becker und Pater Ziegler, die damals das Pfarramt besorgten. Sicher habe hinter der französischen Regierung auch der damalige Bischof Mannay gestanden.

Die Sorge um die künstlerische Seite der geplanten Restaurierung sehen wir in den Händen zweier Architekten, von denen der erste ein nur zugunsten des Mittelalters arbeitender *Romantiker*, der andere ein *Klassizist Schinkelscher Schule* ist. Christoph Wilhelm Schmidt, durch sein für die Kenntnis der Trierer Kunst jetzt noch wichtiges Tafelwerk hinreichend bekannt, hatte bereits im Jahre 1839, offenbar auf Ersuchen des Kirchenvorstandes, ein Gutachten über die vorzunehmende Restaurierung erstattet. Die Kirche müsse auf den Zustand zurückgeführt werden, den sie am Schluß des Mittelalters besaß. Im Äußern sei es daher notwendig, die drei Portalbauten der Westfront zu zerstören, die Barockfenster zu vermauern, an der Westfront die Lisenen wieder bis zum Mauersockel herabzuführen. Im Innern müßten die Rokokoaltäre, das Chorgestühl, die beiden klassizistischen Säulen unter der Orgelbühne entfernt werden. Das Nötigste aber sei, die große geschwungene Chortreppe gerade zu legen. Außer diesen vom Purismus eingegebenen Forderungen vertritt das Gutachten noch solche, die aus den Bedürfnissen des Pfarrdienstes hervorgegangen waren. Behufs Erweiterung des Laienraumes soll die Chortreppe um zwei Arkaden nach Osten zurückgeschoben werden, und die Kryptatreppe mit den zwei westlichen Jochen der Krypta solle zum Opfer fallen. Das Matthiasgrab solle in die spätgotische Apsis gelegt und diese durch die seitlichen Marmorschranken in der dritten Arkade abgeschlossen werden. Um den Blick aus den Seitenschiffen in den Altarraum zu ermöglichen, will er endlich die nach Entfernung des barocken Chorgestühls sichtbar werdenden romanischen Chorschranken in der ersten Arkade opfern. Der zweite Architekt, von der Zivilgemeinde als Gutachter und von der Trierer Regierung als Sachverständiger benützt, ist der Stadtbauinspektor Wolf. Aus einigen größeren Bauten von seiner Hand, vor allem dem Zollamt an der Moselbrücke mit seinen Vorbauten und seiner Gitterumwehrung, ferner dem jetzigen Gefängnis mit seinem kleinen Torbau, kennen wir ihn als *reinen Klassizisten*, der auf große ruhige Wirkung sah, seinen Bauten daher eine geschickt aufgebaute gradlinige Silhouette gab, auf jedes malerische Empfinden verzichtete und seine sehr spärlich angewendeten Ziermittel nur der griechischen Antike entnahm. Seine drei über St. Matthias aufgestellten Gutachten und Kostenanschläge bedeuten daher eine noch größere Gefahr als die erwähnten Äußerungen seines mittelalterlich eingestellten Kollegen. Wolf weist auf den Gewinn hin, den man aus den Steinen der abzutragenden Portalbauten und aus den Marmorplatten der Treppe erzielen könne. Die acht Seitenaltäre des Rokoko und die Beichtstühle könnten ebenfalls veräußert werden, von dem Holz solle man sich jedoch einiges zu „stilgerechten" Ersatzstücken zurückbehalten. Mit der Verkürzung des Chores

und den daraus sich ergebenden Folgerungen ist er einverstanden; er geht sogar bis zu dem Vorschlag, auch in der Vierung könnten die romanischen Chorschranken beseitigt werden.

Es war klar, daß von der Trierer Kunstwelt, aus der in den Akten gelegentlich Müller, Wilmowsky und August Reichensperger genannt werden, gegen den drohenden Verlust der barocken Kunstgüter in St. Matthias kein Widerstand zu erwarten war.

Quast

Die Rettung wenigstens eines Teiles des barocken Reichtums und wichtiger Glieder aus dem mittelalterlichen Bestand ist vielmehr das Verdienst *Quasts*. Schon am 24. März 1841 hatte ein Gutachten der königlichen Oberbaudeputation die Sicherungsarbeiten an der Kirche, die Zurücksetzung der Chortreppe und die Verkleinerung der Krypta als notwendig zugegeben, vor der Zurückführung der Kirche auf den rein mittelalterlichen Zustand aber gewarnt. Die Stellung der Berliner Behörde ist gewiß zum Teil aus Sparsamkeitsrücksichten eingegeben, findet aber auch, in der Blütezeit des romantischen Purismus eine gewiß erwähnungswerte Erscheinung, Worte zur Empfehlung der barocken Kunstwerke und zur Bekämpfung der Stilreinigungsbestrebungen. Die Werke des Barock seien allerdings „unpassende Gegenstände" und „stimmen nicht ganz zu dem Charakter des Gebäudes"; jedoch „kommt es dabei nicht auf eine so strenge Übereinstimmung an, daß Gegenstände deshalb unbedingt verworfen werden müssen, wenn sie zum Charakter des Gebäudes nicht ganz passen; manche der späteren Zeit angehörende und keineswegs nachahmenswerte Gegenstände haben gleichwohl einen gewissen Wert und verdienen beibehalten zu werden".

Daß Quast bald darauf die Kirche selbst in Augenschein nahm, zeigt sein am 3. Juni 1844 nach Trier übersendeter Reisebericht. Das Schriftstück bildet einen weiteren kräftigen Vorstoß zur Erhaltung des gefährdeten Kunstgutes, indem es die Zurücksetzung der Chortreppe für unnötig erklärt, die „sehr schön im Renaissancestil gearbeiteten Portale am Anfang der Erhöhung der Seitenschiffe" wegen ihrer malerischen Wirkung erhalten zu sehen wünscht und besonders für die Restaurierung der „ausgezeichnet schönen mittelalterlichen Chorschranken auf der Seite der Kreuzarme" eintritt.

Es ist sicher die Folge von Quasts Bericht, wenn nunmehr am 17. Juli 1844 ein Ministerialerlaß den Zerstörungsabsichten des Puristen und des Klassizisten Einhalt tut. Es geschieht wiederum unter warmem Bekenntnis zu der Berechtigung des Barock und unter Ablehnung des Grundsatzes der Stileinheit. Genannt werden ausdrücklich die meist sehr prachtvollen Anlagen des vorigen Jahrhunderts, namentlich der Vorbau und das Hauptportal, die Chorstufen und die Kommunionbank, die Kanzel usw., was alles zu dem

historischen und malerischen Charakter des großartig imposanten Bauwerkes wesentlich beitrage. Daher werde die geplante Umformung der Kirche schwerlich in dieser Weise zur Ausführung kommen können; die Krypta abzubrechen, wird vorläufig verboten. Infolgedessen erteilt die Trierer Regierung als Aufsichtsbehörde der zum Bau verpflichteten Zivilgemeinde nunmehr an Wolf den Auftrag zur Anfertigung neuer Zeichnungen und Kostenanschläge. Die baulichen Unternehmungen werden auf Sicherungsarbeiten beschränkt; sogar von der Zurückschiebung der Chortreppe ist keine Rede mehr. Man bespricht in der nächsten Zeit vielmehr nur noch eine neue farbige Dekorierung, für die Quast von neuem auf Vermeidung kaltmonumentaler Wirkung und auf Erstrebung des warmen, durch die Spätgotik geschaffenen Zustandes hindrängt.

Es kam vorläufig nicht zur Ausführung der zwischen Quast und Wolf besprochenen Dekorierung. Mangel an Mitteln und der im Juli 1846 ausgesprochene Wunsch der bischöflichen Behörde, zunächst andere Arbeiten in der Kirche ausgeführt zu sehen, scheinen es verhindert zu haben. Welche Arbeiten dies waren, gegenüber denen die Ausmalung zurückzutreten hatte, und denen zuliebe der Pfarrer den bereits am Werke befindlichen Anstreichern die Fortarbeit verbieten konnte, geht aus den Akten nicht hervor. Vermutlich war es der alte Wunsch des Kirchenvorstandes, die im Jahre 1844 verwehrte Zurücksetzung der Kommunionbank und die Niederlegung des Matthiaschores doch noch zu erreichen.

Von dieser Forderung schweigen, wie gesagt, die Akten seit 1844. Ohne daß von Verhandlungen nach irgendwelcher Seite in den Akten eine Spur erscheint, wird plötzlich im Jahre 1848 der *Matthiaschor niedergelegt*, mit ihm der westliche Teil der Krypta. Am 18. Juli vergibt die Gemeinde folgende Arbeiten: das Grab versetzen, den Stephansaltar dicht an die hintere Chorwand aufrichten, die zwei unteren Altäre, nämlich den Kreuzaltar und den des heiligen Germanus am oberen noch anzuweisenden Pfeiler zu errichten, den jetzt abgeschlossenen und unbenützten Teil der Krypta abzutragen, die Verlängerung der Kommunionbank zwischen den Pfeilern vor das Grabmal des heiligen Matthias zu setzen, die Krypta abbrechen und als Unterlage der Treppe für ihre neue Stelle ein gleiches Mauerwerk wie jetzt in der Krypta errichten ...“

Die praktischen Forderungen des seelsorglichen Bedürfnisses, die eifersüchtige Liebe der Romantik für das Mittelalter, die Kälte des Klassizismus, die Verständnislosigkeit gegenüber der eben erst abgeschlossenen kunstgeschichtlichen Epoche, das Verständnis eines vorurteilsfreien Kenners für jede, auch für eine damals geschmähte Kunst — das waren die Mächte, die in

dem kleinen Drama teils fördernd, teils hemmend mitgewirkt hatten. Der Ausgang ist vom kunstgeschichtlichen Standpunkte aus zu beklagen, und vor allem das Verschwinden des Matthiaschores muß als schwerer Verlust gebucht werden.[2]

Restaurierung 1913

Abgesehen von Einsetzen neuen Maßwerkes in die beiden, unter Abt Wiltz bekanntlich leer gebrochenen Seitenfenster der Ostapsis kam es im 19. Jahrhundert nicht mehr zu baulichen Umänderungen. Fortschreitende Schäden machten aber schließlich im Jahre 1913 eine gründliche Ausheilung vieler Wunden des alten Baues notwendig. Die außerordentlich schwierigen Arbeiten, die zu diesem Zwecke vor allem an den Osttürmen zu leisten waren, sowie die Aufzählung der erneuerten Bauteile gehört nicht hierher. Es glückte bei der Restaurierung, an einigen Stellen den ursprünglichen Baubestand ohne Gefährdung wertvoller neuerer Zutaten wieder herzustellen, so durch Wiedereröffnung der zu einer Sakristei verbauten nördlichen Seitenapsis, durch Offenlegung eines der emporenartigen Fenster über der nördlichen und der beiden gotischen Fenster über der südlichen Arkadenreihe, durch Entdeckung der Außenkanzel an der Nordwand der Levenschen Schatzkammer. Das im Jahre 1768 entfernte spätgotische Maßwerk in den Giebelfenstern der beiden Kreuzarme fand Erneuerung.[3] Das durch eine Reihe günstiger Umstände sachlicher und persönlicher Art[4] beförderte Unternehmen war von so glücklichem Erfolge, daß der letzte weltgeistliche Pfarrer die Kirche im Jahre 1922 in baulich ausgezeichnetem Zustande den wiedereinziehenden Benediktinern, Mitgliedern der Beuroner Kongregation, übergeben konnte.

Gegenwart

Die Kirche hat nunmehr eine Bestimmung, die sie in dieser Zusammenstellung noch niemals hatte. Sie ist Stätte eines abteilichen Gottesdienstes, Pfarrkirche einer anwachsenden Gemeinde und Wallfahrtskirche, die sich eines zunehmenden Besuches erfreut, dazu noch Grabeskirche. Die Umbauten, die während der Drucklegung des gegenwärtigen Buches daher erfolgten, zeitigten, wie im Laufe der Darstellung bemerkt, eine teilweise Wiedergewinnung voreilig geopferter wertvoller Einrichtungen.[5]

Es mögen diese ersten Arbeiten der erneuten Benediktinergemeinde St. Matthias den Beginn einer der früheren gleich gerichteten Kunsttätigkeit bilden. Diese wohlbegründete Voraussicht ist der beste Ausklang der wechselvollen Baugeschichte, die wir nunmehr durchgeführt haben.

Grundrißmaße der Matthiaskirche

(Die Raummaße im Lichten genommen)

	Meter
Gesamtlänge, ohne Apsis	68,10
Ostbau	
Vierung, Westseite und Ostseite	9,40
Vierung, Südseite	8,69
Vierung, Nordseite	8,78
Chorquadrat, Westseite	9,35
Chorquadrat, Ostseite	8,81
Chorquadrat, Südseite	9,51
Chorquadrat, Nordseite	9,41
Nördliches Querhaus: Länge aller Seiten	8,70
Nördliches Querhaus: Diagonalen, beide	12,45
Südliches Querhaus: Länge aller Seiten	8,80
Südliches Querhaus: Diagonale Nordost-Südwest	12,90
Südliches Querhaus: Diagonale Nordwest-Südost	12,30
Querhaus, Gesamtlänge von Nord nach Süd	28,90
Langhaus	
Gesamtlänge	41,10
Gesamtbreite	21,00
Hauptschiff (im Mittel)	8,65
Seitenschiffe (im Mittel) je	4,35
Westbau	
Breite	22,30
Tiefe	5,18
Pfeiler	
Westliche Vierungspfeiler	1,14
Langhauspfeiler, ohne die Vorlagen nach den Schiffen hin	1,71 : 1,10

ANMERKUNGEN

Anmerkungen zu Kapitel I

1. Den Gebäudekomplex in der Gestalt, die er bei der Säkularisation hatte, gibt ziemlich vollständig ein Gemälde von Lothary im Städtischen Museum zu Trier wieder.
2. Der Weihebericht in M. G. SS. XV S. 1278. Vgl. auch Döink P. in „Pastor bonus", Trier 1925, Heft II.
3. Der neue Name der Kirche ist zuerst Bezeichnung durch den *Volksmund* gewesen, alsdann im amtlichen Gebrauch *neben* den bisherigen Namen getreten, um ihn endlich sogar im *Amtsgebrauche* zu verdrängen. Es ist derselbe Weg, auf dem die meisten unserer Familiennamen entstanden. Den interessanten sprachgeschichtlichen Hergang können wir hier nur skizzieren.

   Erste Stufe: Amtlich nur der Eucharius-Name. So in den Urkunden der Abtei und in päpstlichen Schreiben an sie bei Goertz, Mrh. Reg. I Nr. 2066, 2081, 2103. — Während dessen im Volksmunde die Bezeichnung St. Matthias. Beispiele: Herzog Mattheus von Lothringen macht etwa 1158 eine Schenkung an das Kloster „des Heiligen Eucharius und Matthias". Goertz II Nr. 148. Im 13. Jahrhundert gibt ein Bauer einen Jahreszins „ecclesiae beati Matthiae". M. G. SS. VIII, S. 534.

   Zweite Stufe: Die amtliche Sprache nimmt den Matthias-Namen auf, setzt ihn aber neben den alten Namen. Honorius III. schreibt am 6. Mai 1225 „Abbati et conventui sanctorum Matthiae et Eucharii". Staatsarchiv Koblenz, Chartular St. Matthias, A VII 1 Nr. 185. So noch sehr oft im 14. und 15. Jahrhundert. In vielen Fällen der Doppelname uns offenbar nur deshalb überliefert, weil spätere Kopisten das „Matthias" zu dem „Eucharius" beim Abschreiben der Urkunden hinzusetzten.

   Dritte Stufe: Sogar der Amtsgebrauch kennt nur mehr „Matthias". Schutzbrief der Stadt Trier an „apt und convent zu sant Mathias bey Trier" vom 17. Februar 1433. — Die Äbte von St. Eucharius selbst schreiben nicht mehr „Eucharius". So: „Anno 1528 conscriptum est hoc registrum per . . . Petrum Olivie abbatum monasterii St. Matthiae . . ." Staatsarchiv Koblenz, A VII 1 Nr. 203. — Im Jahre 1599 läßt Abt Keill ein prächtiges „Schöffenweisthumbsbuch des . . . Gotteshauses zu St. Mattheiss" anlegen. Staatsarchiv Coblenz A VII 2 Nr. 200. Auf einem der sehr schönen gemalten Blätter des Weistums erscheint als einzig dargestellter Patron vor dem Abt nur der Heilige Matthias. — Auf den drei Portalen der Kirche von 1692, 1718, 1719 ist St. Matthias und mehrere andere Heilige dargestellt, St. Eucharius fehlt.
4. Vgl. zum folgenden Kentenich, Geschichte der Stadt Trier S. 11 ff., 34 ff., 70 ff. — Marx, J., Geschichte des Erzstiftes Trier I S. 11 ff.

Anmerkungen zu Kapitel II

1. Rörig, Entwicklung der Landeshoheit. Trier 1905. S. 5 ff.
2. Inama-Sternegg, Deutsche Wirtschaftsgeschichte II S. 136, 158 ff. — Lamprecht, Deutsche Wirtschaftsgeschichte II S. 167 ff., 700 ff.
3. Goertz, Mittelrh. Reg. I Nr. 1608, 1641, 1687.
4. Ebd. I Nr. 1602.
5. Ebd. I Nr. 1567—1751. Über Bruno vgl. Kentenich, G. in „Trierscher Volksfreund" 1924.
6. Gesta Godefridi episcopi, in M. G. SS. VIII S. 200.
7. M. G. SS. 199.
8. Vgl. Prümers, Albero von Montreuil. — Zimmer, N., Albero von Montreuil. In „Triersche Chronik" III S. 113 ff.
9. Gesta Alberonis episcopi auctore Balderico. In M. G. SS. VIII S. 243.

10. Die folgende Charakteristik Alberos nach seinen für die Kunstgeschichte besonders wichtigen Zügen berücksichtigt vor allem die Vita Alberonis Kap. IV, VII, X, XXIII, XXVI.
11. Brower, Metropolis S. 405.
12. Epistolae sanctae Hildegardis, ed. Migne, P. Lat. 197 Nr. 143
13. May, Die heilige Hildegard von Bingen S. 300. — Epistolae sanctae Hildegardis Nr. 67 ff.
14. M. G. SS. VIII S. 226 ff.
15. Gesta abbatum Trudonensium. In M. G. SS. X S. 213 ff.
16. Inventio sancti Matthiae, in M. G. SS. VIII S. 229, 231 ff.
17. Ebd. S. 231, 45. S. 232, 10.
18. Der Magister tumbae, auch Grabmeister genannt, wird besonders oft im 14. Jahrhundert erwähnt, wo er unter den ersten Würdenträgern des Klosters erscheint. Vgl. Staatsarchiv Koblenz, Repert. 210 Nr. 259 und 260. Urkunde vom 29. Juni 1343. — Ebd. A VII 1 Nr. 182. Urkunde vom 2. Novomber 1339. — Doch die Constitutiones des Abtes Rode von 1435 kennen ihn nicht mehr.
19. Richter, G., Anfänge der Kunsttätigkeit des Klosters Fulda S. 28 ff.
20. M. G. SS. VIII S. 233 Nr. 2.
21. Lamprecht a. a. O. II S. 715 ff.
22. Den Streit berichtet ausführlich Beissel, St., Trierer Kirchen I S. 136 ff., 142 ff., 196 ff.
23. Ebd. S. 143.
24. Belege zu den Angaben dieses Abschnittes bei Goertz, M. Reg. I Nr. 1845—2124, Nr. 2004.
25. Gesta Alberonis metrice. In M. G. SS. VIII S. 237.
26. Goertz, M. Reg. I Nr. 1646 ff.
27. Epistolae sanctae Hildegardis Nr. 67.
28. Ebd. Nr. 68 ff.

Anmerkungen zu Kapitel III

1. Z. B. Renard bei Aubin-Frings a. a. O. II S. 384. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst I S. 120.
2. M. G. SS. VIII. S. 227 ff.
3. Irrtümlicherweise schreiben die Bollandisten jene frühere Inventio dem Lambertus von Lüttich zu. Vgl. aber M. G. SS. VIII S. 226. Vgl. auch Stadtbibliothek Trier, Handschrift Nr. 98.
5. Acta Sanctorum, Febr. III S. 447. — Lambertus verlegt übrigens eine Gesandtschaft des Königs Heinrich III. an die Abtei irrtümlicherweise in die ersten Dezennien des 12. Jahrhunderts.
6. M. G. SS. VIII S. 126 ff.
7. a. a. O. S. 198.
8. Annales Treverenses, ad annum 1127.
9. Bei Diel, Die Matthiaskirche, und seither oft in der Tagesliteratur.
10. Im südlichen Querhaus stecken allerdings Mauerpartien anderer Technik und anderer Zierart; diese erweisen sich aber nach diesen beiden Beziehungen hin als unmöglich um 1127 entstanden, sondern als Reste des frühromanischen Baues. Vgl. dazu das Vorwort.
11. Auskunft des Dozenten für mittelalterliche Latinität an der Universität Köln, Herrn Prof. Dr. Franken.
12. M. G. SS. VIII S. 229 ff.

Anmerkungen zu Kapitel IV

1. Marx, Vorarbeiten usw. In Trierer Jahresberichte IV, 1911, S. 56 ff. 1, a: Beobachtung des Herrn Baurat Konservator Kutzbach-Trier.
2. Gütige Mitteilung des Herrn Architekten Peter Marx, Trier.
3. Ein Exemplar des deutschen und des lateinischen Textes hat sich in der Trierer Stadtbibliothek erhalten.

4. Metropolis I S. 417
5. Brower-Masen, Antiquitates et annales Treverenses II, XI, S. 46.
6. Series Nr. 366 bei Abt Leven.
7. Schmidt a. a. O. S. 79. Marx, P., und andere.
8. Drach, E., Das Hüttengeheimnis usw. S. 1 ff. Küsters L., Die Maßeinheit usw. S. 303.
9. Die Herren Baurat Kutzbach, Trier, und Architekt Peter Marx, Trier, haben mir diese Wahrnehmung bestätigt.
10. Es ergibt sich also das hübsche kunstgeschichtliche Kuriosum, daß ein Profil von etwa 1130 mit einem solchen von 1786 zu einem einzigen Gesims zusammentritt.
11. Dehio-Betzold, Tafel 49, 7.
12. Vgl. zum folgenden außer Dehio-Betzold noch Rosen, H., Die Baukunst der Zisterzienser.
13. Die Zisterzienserkirchen von Fontenay (D.-B. 191, 2) gegen 1150, Roche (193, 2), II. Hälfte 12. Jahrhundert, dann italienische Ordensbauten aus dem Ende des 12. Jahrhunderts. — Großmünster in Zürich (Dehio-Betzold 156, 7) um 1104 und der Dom in Chur (D.-B. 157, 8) etwa 1175. — Endlich, um selbst ein so ganz anders aufgebautes Werk zu nennen, die westfälische Hallenkirche Langenhorst (D.-B. 169,20) erste Hälfte 13. Jahrhundert.
14. Um einem Einwand vorzubeugen, sei noch bemerkt, daß solche Vorsprünge nicht mit denjenigen verwechselt sein wollen, die sich als Glieder eines Strebe- oder eines ausgebreiteten Dekorationssystemes manchmal in rechtwinklige Mauerzusammenstöße hineinlegen. In dieser Funktion finden sie sich auch bei rechtwinkligem Mauerzusammenstoß selbstverständlich sehr oft, z. B. in Boscherville, Caen-St-Etienne, Orange (D.-B. 93, 13), Puyperoux (94, 4), Solignac (101, 1), Angers (Dom, 102, 2), Poitiers (Dom, 102, 5), Gebweiler (165, 13), Ribe (166, 7), Braunschweig (168, 3) usw.

Anmerkungen zu Kapitel V

1. Thormählen, Ostchor des Trierer Domes S. 73 ff.
2. Ebd. Abb. am Schluß. Vgl. auch Aimond, Cathédrale de Verdun S. 21. — Den Westbau der Kathedrale, auf den es hier nicht ankommt, geben Violett-Le-Duc und das Handbuch der kirchlichen Baukunst anders an als Aimond und De Cotte, welch letzterer den Dom vor der barocken Umarbeitung des Jahres 1725 aufnahm. Siehe Dehio-Betzold, Tafel 165, 3, Violett-De-Duc, Dictionaire raissonné Bd. I S. 209 und Aimond a. a. O. S. 21 und 66—67.
3. Reiners-Ewald, Kunst zwischen Maas und Mosel S. 38 ff.
4. Vgl. Lehfeldt, Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Koblenz S. 231. Die jetzigen Gewölbe der Ostteile von Carden sind erst in gotischer Zeit angelegt worden. Neben den Ansätzen dieser Gewölbe sitzen an den Wänden noch romanische Konsolen, die zu einem früheren Gewölbe gehören. Der allgemeinen Form nach gehören sie ans Ende des 12. Jahrhunderts, wie sie denn auch mit Trierer Konsolen (St. Matthias, Dom-Lettner) von etwa 1200 vollkommen übereinstimmen. Das sind also die Konsolen, von denen die Rippen des Gewölbes von 1181 ausgingen. Diese Konsolen aber sind nicht zugleich mit den Pfeilern angelegt worden: sie sitzen als nachträgliche Beifügung höchst unorganisch neben deren Kopfprofilen an der Wand. Folglich stammen die Mauern und Pfeiler aus einem Bau, der noch früher ist, als der von 1181, das ist der im Jahre 1121 geweihte. Die Apsis ist selbstverständlich ganz aus der späteren Bauperiode.

   Dasselbe ergibt sich aus einer Untersuchung der Mauern. Von der Höhe der Pfeilerköpfe an, also vom Gewölbeansatz an, haben diese nach oben hin zahlreiche Unebenheiten, unterhalb aber sind sie glatt. Daher muß der über den Pfeilerköpfen gelegene Teil der Mauern eine nachträgliche Zufügung sein; die jetzigen Mauern müssen also einmal eine flache Decke gehabt haben. Das kann aber nicht beim Bau von 1181 gewesen sein, der nach Ausweis der oben genannten Konsolen ja gewölbt war.

   Aus den beiden vorhergehenden Absätzen ergibt sich, daß die Chor- und Quermauern der Kirche von 1121 in die von 1181 übernommen sind. Schon 1121 also war im wesentlichen derjenige Grundriß vorhanden, den Carden heute zeigt: rechteckige Seitenchöre, die zugleich Untergeschoß von Chorflankiertürmen sind und auch mit dem Hauptchor durch Türen in Verbindung stehen.

Die Portale zwischen Seitenchören im Querhaus sind in Carden jetzt vollständig vermauert, wodurch die Seitenchöre zu Sakristeien wurden. Die Vermauerung ist beim nördlichen Seitenchor an Wandrissen, beim südlichen an einem Mauervorsprung zu erkennen. — Vgl. auch Effmann, Heiligkreuz und Pfalzel S. 90, 1.

5. Effmann a. a. O. II. Teil, besonders S. 67, 71.
6. Reiners-Ewald S. 51. — Freilich sind, wie mir scheint, bei der Planung des Trierer Domchores außer den Verduner Einflüssen noch sehr starke Kräfte von anderer Richtung her wirksam gewesen. Siehe unten S. 175, 230.
7. Ebd. S. 51. — Aimond a. a. O. S. 20. Der ausgezeichnete Kenner der Lothringer Kunst hat übrigens, wir er mir mitteilt, die Ansicht inzwischen selbst aufgegeben.
8. Kentenich, Trier S. 66.

Anmerkungen zu Kapitel VI

1. Mitteilung der Herren Bauführer Fackel von St. Matthias, Architekt Peter Marx und Pfarrer Treitz in Trier. Herr Bauführer Fackel hat die Restaurierungsarbeiten an St. Matthias von 1913 ab technisch geleitet. Vgl. Renard in „Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege" Band I, St. Matthias. — Herr Architekt Marx hat die Restaurierung als Architekt geführt. — Der dritte der genannten Zeugen war während der Restaurierung Pfarrer an St. Matthias. Vgl. Renard a. a. O. Schluß.
2. Huppertz, Die Abteikirche Maria-Laach S. 66 ff.; Schippers, Das erste Jahrzehnt der Bautätigkeit in Maria-Laach S. 19 ff.
3. Vgl. Kunstdenkmäler der Provinz Hessen-Nassau: Rheingaukreis S. 227.
4. Die in größerer Entfernung liegenden Beispiele einer solchen Höhendifferenz der Gewölbe werden selbstverständlich nicht verfolgt. Die wichtigsten liegen in der Normandie, ausgehend von Caen.

Anmerkungen zu Kapitel VII

1. Mitteilung der Herren Bauführer Fackel und Architekt Marx in Trier.
2. Auskunft des Herrn Landesrat Dr. Bussley-Düsseldorf aus seiner noch ungedruckten Baugeschichte von St. Castor.
3. In der Normandie und deshalb auch in England. Sainte-Trinité in Caen. Bei Martin. Art roman III Tafel 62. — St. Gabriel (Calvados), bei Ruprich-Robert, Art Roman de la Normandie II Tafel 80. — Teynmouth (Devonshire), ebd. II Tafel 126. — Ähnlich in Notre-Dame de Vandreuil (Eure). Ebd. I S. 125, Abb. 124. — Marigny (Calvados) ebd. II Tafel 123 b. — Viel häufiger ist selbstverständlich das einfache gedrehte Seil.
4. Beispiele für das lombardische Vorkommen sehr oft bei Kingsley-Porter, Lombard architecture. — Im Churer Dom konnte an den beiden Malen, wo ich ihn besuchte, wegen der Restaurierungsarbeiten nicht photographiert werden. — Für Mainz vgl. Kautzsch-Neeb, Dom zu Mainz
5. Die lombardische Ranke ist bekanntlich mehrsträhnig, während die in Matthias einsträhnig sind. Nur ein einziges Mal sind mir in Oberitalien einsträhnige Ranken begegnet, am Pontile von San Zeno in Verona. Mit ähnlichen Bildungen in elsässischen Kirchen hat uns Rud. Kautzsch bekannt gemacht. Kautzsch, Romanische Kirchen des Elsaß; oft. — Einen Zusammenhang mit Trier wird man nicht annehmen können.
6. Es ist überflüssig, Beispiele anzuführen. Als besonders charakteristische Parallele sei ein rheinisches Reliquiar des 12. Jahrhunderts im Schnütgen-Museum genannt. Bei Witte. Liturgische Geräte Bd. I Tafel 44 Nr. 1 und 2. Trier selbst hat Muster im Domschatz, so an drei Evangeliardeckeln des 12. Jahrhunderts. Bei Palustre-Barbier, Le trésor de Trèves Tafel 10, 13, 14.
7. Als Beispiele seien genannt zwei Kölner Rauchfässer des Schnütgen-Museums und besonders das bekannte Rauchfaß des Trierer Domschatzes. Bei Witte a. a. O. Tafel 44 Nr. 1 und 3.

8. Vgl. Kingsley-Porter, bei den genannten Kirchen.
9. Für Mainz vgl. Kautsch Der Mainzer Dom, I, S. 9.
10. Vgl. Martin, Art roman en Italie I bei Modena. Corrado Ricci, Romanische Kunst in Italien S. 15, 19, 45.
11. Bis zum Jahre 1919 war die Apsis von Nonantola durch Anbauten entstellt, ihre Mauern durch spätere Fenster unschön durchbrochen. Unsere Abbildung zeigt das Gebäude während der Restaurierung, gibt aber noch keinen Begriff von der Majestät, in der die Apsis jetzt aus den öde gewordenen Gärten des ehemaligen Abteibezirkes hervorragt. — Vgl. Kingsley-Porter a. a. O., unter Nonantola, San Silvestro. Auch Bertoni, G., Modena.
12. Tiraboschi, B., Storia della Badia di Nonantola Modena, 1785. — Die frühere hohe Stellung des Klosters drückt sich jetzt noch in kirchenrechtlicher Beziehung aus: das ehemalige abteiliche Territorium, über dreißig Gemeinden umfassend, bildet kirchlich einen selbständigen Verwaltungsbezirk, der mit dem benachbarten Bistum Modena nur durch Personalunion verbunden ist.
13. Die Angaben des letzten Abschnittes bei Kingsley-Porter (III, S. 105, V, 3, 4, 5: „of the XV. century the apses") beziehen sich offenbar auf irgendeinen anderen Bau und sind nur durch Irrtum an jene Stelle geraten. — Vgl. ebd. III, S. 97—98.
14. Humann, G., Die Beziehung der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst S. 68 ff. erklärt das Mattheiser Dekorationssystem als Nachahmung von Handschriftenornamentik. Ähnlichkeit, vor allem mit Kanonbögen, ist unverkennbar vorhanden. Aber Anwendung eines Motivs der Miniaturen für das gesamte Äussere des Ostbaues einer großen Kirche ist nicht glaublich und könnte nur in dem Falle in Betracht kommen, wenn jede andere Erklärung versagt.

Anmerkungen zu Kapitel VIII

1. Marx, Vorarbeiten usw. — Als Marx den Aufsatz schrieb, war der Wandputz im Innern des Chores noch nicht entfernt.
2. Ebd. S. 57.
3. Cerdo, Catalogus abbatum, bei Trinkler.
4. Vgl. das Vorwort.

Anmerkungen zu Kapitel IX

1. Dehio-Betzold I S. 470. — Dehio, Geschichte der deutschen Kunst I S. 120. — Dehio, Handbuch. Bei Trier-St. Matthias. — Otte, Romanische Baukunst in Deutschland S. 319. — Renard, Die rheinische Kunst. Bei Aubin-Frings a. a. O. II S. 384. — Rahtgens, H., in „Zeitschrift für Geschichte der Architektur" V S. 200 ff.
2. Schmidt, Baudenkmäler usw. S. 86.
3. Gall, E., Niederrheinische und normännische Architektur I S. 17 Tafel XII.
4. Dehio-Betzold S. 470 Anm.
5. Auf diese wichtige Beobachtung hat zuerst Marx, Vorarbeiten usw. S. 56, hingewiesen. Dort auch Abbildung.
6. Die Rekonstruktion war weniger großen Gefahren des Mißlingens ausgesetzt, als die meisten andern derartigen Versuche. An der Hochwand mußte zur Anschauung gebracht werden, daß über den Nebenpfeilern die Pilaster nur bis zur Höhe des Arkadenbandes anstiegen. Für die Gestaltung des Arkadenbandes selbst bot der Bau keinen entscheidenden Anhaltspunkt; dem schweren Charakter der sonstigen Wandglieder entsprechend wurde es in einfachen, dem Speyrer Arkadenband ähnlichen Profilen gehalten. Daß es auf dem Aufriß sich um die Pilasterstümpfe herumkröpft, ist eine wenig begründete Annahme des Zeichners, die auf der perspektivischen Rekonstruktion nicht mehr zum Ausdrucke gebracht wurde. Für die Pfeilerkapitäle am Gewölbeansatz lag ein maßgebendes Muster vor, da ein Paar derselben, am Jochbogen zwischen Langhaus und

Westbau, erhalten ist (Abb. 29), jedoch wurde der Klarheit der Zeichnung halber keine Ornamentierung in den Umriß der Kapitäle eingetragen. Die Jochbogen konnten, da ja nur einfache Wandvorlagen vorhanden sind, auch nicht anders als mit einfach rechteckigem Profil angenommen werden. Die zwei Öffnungen zur Loge über dem Matthiasgrab mußten geöffnet dargestellt werden.

Anmerkungen zu Kapitel X

1. Auf Literaturangaben ist in diesem Abschnitte, da es sich um allseits bekannte Kirchen handelt, durchgängig verzichtet.
2. Pläne und Abbildungen von Steinfeld im Denkmälerarchiv Bonn. — Siehe auch Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Nordwestdeutschland.
3. Wenn Brauweiler hier unter die romanischen gewölbten Kirchen gerechnet wird, so geschieht es auf Grund einer Bonner Dissertation von E. Huyssen, deren Manuskript die inzwischen leider verstorbene Verfasserin mir in sehr dankenswerter Weise zugänglich machte.

Anmerkungen zu Kapitel XI

1. Vgl. Vorwort.
2. Kentenich, Führer S. 65. — Marx, Vorarbeiten S. 56.
3. Marx a. a. O. S. 56. — Der Treppenturm muß noch über die Höhe des Seitenschiffes hinausgeführt und den Eingang zu den oberen Teilen des Westbaues vermittelt haben. An der Rückseite des Westbaues ist nämlich vom Kirchhofe her in etwa 14 m Höhe über dem Boden eine jetzt vermauerte Tür zu erkennen, die lange in Gebrauch gewesen sein muß, da ihre von innen her sichtbare Schwelle abgetreten ist.
4. In der Templerkirche zu Segovia (Spanien). Vgl. Meyer, Ravengiersburg S. 46.

Anmerkungen zu Kapitel XII

1. Vgl. Revoil, L'art roman au midi de la France III Tafel XXI und XXII. — De Lasteyrie, L'architecture romane en France S. 600 und 642. Revoil a. a. O. III Tafel XXVIII. — Martin, Architecture romane en France I S. 75 und 80. — Robuchon, Paysages et monuments en Poitou, Vienne I S 34. — Lefèrre-Portalis, L'art dans l'ancien diocèse de Soissons Tafel XXII 1 und 10.
2. Durand, Eglises Romanes S. 122, 183, 235. — Revoil a. a. O. III Tafel XII. — Martin a. a. O. III Tafel XXV.
3. Vgl. die Konsolen von Vassy (Hte. Marne) und von Rollainville (Vosges) sowie an Schiff und Türmen in Morienval.
4. Vgl. aus Lothringen: Sainte-Marie aux bois, Mont Saint-Martin und Mont-devant-Sassey, bei Reiners-Ewald. — Aus Südfrankreich und Burgund: Arles, Vaison und Lyon. Bei Revoil a. a. O. III Tafel XIII und XXVII. — Martin a. a. O. I Tafel XIX.
5. Die kleinen Stücke eines Sägefrieses, die in Maria-Laach zur Umrahmung zweier Rundfenster verwendet sind, kommen nicht in Betracht.
6. Der Karnies zur Bildung der Pfeilerprofile ist verwendet, soweit ich sehen konnte, an sämtlichen rheinischen Kirchen des 12. Jahrhunderts mit Ausnahme von Steinfeld.
7. Andere Beispiele: Kreuzgang von Maria-Laach. Strebepfeiler am östlichen Chor des Trierer Domes, östliche Rundung der Krypta von Klosterrath.
8. Rathgens, Die Rekonstruktion der Stiftskirche von Hochelten. In Zeitschrift für Geschichte der Architektur V S. 200.
9. Genannt seien nur die Scivias-Handschriften zu Heidelberg und zu Lucca. — Für Trier erscheinen die Kugeln als Füllmittel im Bauornamente zuerst in St. Matthias. Und zwar 1132 auf dem Kapitäl des nordöstlichen Vierungspfeilers (siehe oben VII, I).

Alsdann an den ebengenannten Kapitälen unter der Orgelbühne und am Jochbogen zwischen Langhaus- und Querhausgewölbe. Von dort aus werden sie merkwürdigerweise für etwa ein halbes Jahrhundert ein unentbehrlicher Bestandteil der Trierer Bauornamentik. In den Zwickeln der Blätter sitzen sie am Ivograb (1143), am Grabbogen Alberos (1153), an der Apsis von St. Simeon (genaue Datierung noch zweifelhaft), am Westturm von St. Matthias (etwa 1155) und an dem ganz anders gearteten Portale aus dem Dom nach Liebfrauen (etwa 1190). — Da die gleichzeitige Kunst diese Übung sonst kaum kennt, scheint eine örtliche Mode vorzuliegen. Ähnlich in Vaison (Vaucluse) und Bourges. Bei Martin a. a. O. Tafel 27 und 80. — Mit der allgemein üblichen Art, Kugeln zu ornamentalen Streifen aneinanderzureihen, hat die Trierer Gewohnheit, sie als Füllmittel in Ornamentlücken zu verwenden, nichts zu tun.

Anmerkungen zu Kapitel XIII

1. Über den Chorus minor und seine Bestimmung Mettler, Die Kirche in Cluny usw. In Zeitschrift für Geschichte der Architektur III, IV.
2. Gutachten Quasts von 1842 im Pfarrarchiv St. Matthias, Faszikel „Kirchenrestaurierung".
3. Rode J., Constitutiones abbatiae ad sanctum Eucharium et Matthiam von 1435. — Trier, Priesterseminar, Handschrift Nr. 83. — Vgl. daraus besonders die Kapitel: In dominica palmarum. De sepultura abbatis. De receptione episcopi vel legati. De sacrista.
4. Schue, Unsere Prozessionen I. Das Ergebnis des bisher Gesagten ist in die perspektivische Rekonstruktion des Langhauses aufgenommen. Dabei sind die Chorschranken zwischen Matthias- und Euchariuschor den erhaltenen Schranken nachgebildet. Um den Matthiaschor wurde eine niedrige Steinschranke angenommen; es wäre wohl richtiger gewesen, diese auch vor dem Matthiasaltar durchzuziehen. Die Aufstellung des Matthiasgrabes ist so gezeichnet, wie sie sich aus Pilgerberichten des 17. Jahrhunderts ergibt: die Vorbeiziehenden pflegten den „Sarg" zu berühren, ein Gelähmter umfaßte ihn mit seinen Händen (vgl. Mesenich, Matthianischer Andachtstempel, sehr oft). Ein Reliquienschrein aus Silber wird 1515 erwähnt (Reliquienbüchlein), sein Verlust erfolgte 1552 (Cerdo, fol. 37).
5. Seminarbibl. Trier, Hs. Nr. 28 fol. 47. — Weiheurkunde von 1148.
6. Staatsarchiv Koblenz; A. VII 1 Nr, 210.
7. Brower, Metropolis I S. 401.
8. z. B. Matthianisches Heiltum-Büchlein von 1515; Bundeslade oder Heylthumbskammer von 1650.
9. Die jetzige Abtei St. Matthias hat von dieser Feststellung der früheren Choreinteilung erst bei Erscheinen des Buches Kenntnis erhalten. Es ist ein Beweis für die Richtigkeit unserer Untersuchungen, daß sie im Sommer 1927 bei den Umbauten im Chor, ohne jene Feststellungen zu kennen, von sich aus wieder zur Einrichtung einer Art Doppelchor geschritten ist.

Anmerkungen zu Kapitel XIV

1. Mitteilung des Herrn Bauführers Fackel zu St. Matthias.
2. Gesta abbatum Trudonensium. In M. G. SS. X S. 213 ff. — Weise G., Die ehemalige Abteikirche von Saint-Trond. In Zeitschrift für Geschichte der Architektur IV S. 124 ff.
3. Auf die Erörterung des Chores müßte die der romanischen Krypta folgen. Ohne ausgiebigste Darlegung des Egbertschen Kryptabaues könnte dies aber nicht geschehen. Über die Zusammensetzung der Krypta, aus einem romanischen und einem spätgotischen Teil, gibt Abb. XIX Auskunft. Die Eingänge sind bei den während der Drucklegung dieses Buches vorgenommenen Umbauten verlegt worden.

Anmerkungen zu Kapitel XVI

1. Die Annahme nur eines einzigen ursprünglichen Westportales entspricht den romanischen Bausitten. Da aber in der neueren Literatur über St. Matthias hier und da auch die Seitenportale als ursprünglich vorhanden genannt werden, so sei auf die Urkunde vom 18. September 1326 (Staatsarchiv Koblenz, Repert. 210, 27) verwiesen. Abt und Konvent von St. Matthias stellen darin die Obliegenheiten eines Weltpriesters fest, dem das Benefizium des Marienaltares in der Abteikirche verliehen wird. Darin heißt es: „Hic sacerdos die noctuque semper manebit in monasterio in ipsius ecclesia interius ad turrim, ubi magnae pendent constructa (!) et habebit ipse sacerdos clavem ad hostium ecclesiae, quod est ibidem. Ipsum quoque hostium temporibus consuetis omni tempore aperiet adque claudet." Dem Beneficiaten wird also Schlüssel und Obhut einer Tür der Kirche übergeben. Da man aber Öffnen und Schließen derjenigen Tür, die aus der Kirche ins Claustrum führt, niemals einem Fremden übertragen wird, so muß die Westtür gemeint sein. Die Tür, die er zu verwalten hat, liegt ja auch „an dem Turme, wo die großen Glocken hangen"; das ist der westliche Turm. Die Tür liegt in der Nähe seiner Wohnstätte, und gerade im Westteile der Kirche finden sich Spuren früherer Bewohnung: ein Kamin, dessen Feuerstätte im Erdgeschoß gelegen haben muß, steigt in der Südwand des westlichen Querhauses empor.

   Nun ist in der ganzen Instruktion immer nur von einem einzigen Hostium die Rede, niemals von mehreren.
2. Er findet sich auch an einigen Trierer Häusern aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, z. B. Metzelstraße.
3. Kugler, Kleine Schriften II S. 247. Schmidt a. a. O. S. 87. — Wenn die Ansicht noch im Jahre 1924 im Berichte der Rheinlandtagung des französischen archäologischen Kongresses ausgesprochen wird, so ist dies unmöglich etwas anderes als eine Uebernahme aus Schmidt, die nicht durch Besichtigung des Bauwerkes selbst ergänzt wurde. Aubert M., In „Congrès archéologique de France", Session 85, tenue en Rhénanie. Paris 1924, S. 111 ff.
5. Zuletzt wieder Aubert a. a. O.
6. Durand a. a. O. S. 120 ff.
7. Reiners-Ewald a. a. O. S. 48, 50, 2. — Durand a. a. O. S. 53.
8. Revoil, L'art roman du midi de la France II Tafel XXXIX.
9. Durand a. a. O. S. 122 ff.

9a. Abb. vor allem bei Kautzsch, Rom. Kirchen des Elsaß.

10. Durand a. a. O. S. 127, 27.
11. Reiners-Ewald a. a. O. S. 37 oben links.

11a. Reiners-Ewald S. 52, oben links.

12. Die Abbildung läßt wegen der überaus starken Verkürzung die baumartig schlanke Form der Gebilde nicht im geringsten erkennen. Sie wird deutlich sichtbar an einem Abgusse des nordwestlichen Stückes, den das Provinzialmuseum Trier besitzt. Abbildungen des Abgusses können leider nicht hergestellt werden.
13. Reiners-Ewald S. 34 u. 48; von Behr, Porta Nigra S. 64 Abb. 38; S. 66 Abb. 46 u. 50; S. 67 Abb. 53. — Durand a. a. O. S. 27.
14. Die bekannte Basis zur Nike der Naxier.
15. Abbildung unter anderen bei Venturi, Storia dell' arte III, 152.

Anmerkungen zu Kapitel XVII

1. Durand, Eglises romanes des Vosges S. 127.
2. Vgl. Renard, Bericht über die Restaurierung von St. Matthias in „Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege" I.
3. Zu seiner Herkunft:
   a) Zeile aus vierteiligen Blüten mit lanzettlichen Blütenblättern. Weit verbreitetes romanisches Motiv, am Mittel- und Niederrhein jedoch nach meinen Beobachtungen

nicht vorkommend. — Jedoch: Münster in Freiburg, südliches Querhaus. Ende 12 Jahrhundert. — Morienval (Burgund) zweites Viertel des 12. Jahrhunderts. — Aulnay (Charente) 12. Jahrhundert. Bei Martin, Art roman en France I Tafel 24.

b) Zeile von rautenförmigen Klötzchen. Ähnliches oft in Burgund. Vgl. St.-Martin d'Ainay in Lyon, um 1100. Kapelle St.-Martin d'Aiguille zu Le Puy, Anfang 12. Jahrhundert. — Bei Martin I, 59; III, 8.

c) Ein rüschenartiger Fries, die konkave Seite der Windungen mit Kugeln ausgefüllt. — Oft in Lothringen in der Mitte des 12. Jahrhunderts. Vgl. Reiners-E. a. a. O. S. 37 ff. — Etwas später an Kapitäldeckplatten in der Apsis zu Merzig (Saar). (S. unten, Kap. 22.)

d) Zeile aus gegeneinander neigenden, eingerollten Ranken. Dieselben Ranken am Bogenfries von St. Simeon in Trier und an Kapitälen daselbst, ebenso in Mont-devant-Sassey und in Sainte-Marie aux bois.

4. Reiners-E. a. a. O., Romanische Periode.
5. Ebd. S. 28, 30, 34, 36, 37, 48, 52.
6. Abb. bei Durand a. a. O. S. 27.
7. M. G. SS. X, 513.
8. Figuriert sind die Kapitäle an den beiden mittleren Säulen der Blendarkadenreihe. Das südliche stellt in drei Szenen die Erzählung von Daniel in der Löwengrube dar, die ähnlich wie in Cluny, Charlieu und Dijon durch kurze Inschriften auf den Deckplatten erklärt werden. Die Skulpturen des nördlichen sind bis zur Unkenntlichkeit verwittert.
9. Reiners-E. a. a. O. S. 36 unten, S. 52 unten links und rechts.
10. Entstanden ist das Blatt selbstverständlich aus dem Akanthus. In einer Form, die der Antike bedeutend näher steht, kommt es in der Provence und in Anjou sehr oft vor.
10a. Reiners-Ewald, bei fast allen Ornamentabbildungen der genannten Kirchen. In Verdun: Porte Saint-Jean.
11. Aimond a. a. O. S. 114 — Thormählen a. a. O., Abb. am Schlusse.
12. Rosheim: Abb. bei Kautzsch a. a. O., Tafel 116 u. 117.
13. Vgl. besonders die zwischen 1100 und 1150 entstandenen Kirchen in und um Pavia: San Michele, San Pietro in Ciel d'oro, San Silvestro in Nonantola, auch schon San Abbondio in Como.

Anmerkungen zu Kapitel XVIII

1. Marx P., Vorarbeiten usw. S. 55. Durch meine Schuld ist die Ansicht auch in Kentenichs Kunstgeschichte der Stadt Trier eingedrungen. Kentenich, Führer S. 65.
2. Das alte St. Paulin ist uns erhalten in einem Gemälde des Trierer städtischen Museums von 1589, ferner in einem kurz nach der Zerstörung verfertigten Grundriß mit perspektivischer Ansicht im Pfarrhause St. Paulin. Vgl. auch Kentenich, Trier, am Schluß.

Anmerkungen zu Kapitel XIX

1. Auf Plan XV u. Bild 84 geben gestrichelte Linien die Größe der hinter dem Querbau versteckten Schiffe an.
1a. Die Zahlen sind nach den Plänen in Dehio-Betzold errechnet.
2. Vgl. zu dem folgenden Abschnitt Gurlitt G., Lüttich S. 5 ff. — Rathgens H., Maria im Kapitol S. 70 ff.
3. Lückger H., Die Stiftskirche von Münstermaifeld, in „Zeitschrift des rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz", Heft Mayen und das Maifeld.
4. Cuypers J., Historique de la fondation de l'abbaye de Rolduc. In Revue de l'art chrétien 1892.
5. Kunstdenkmäler der Provinz Hannover II 4 ff., 150 ff.
6. Kentenich, Trier. Am Schluß.

Anmerkungen zu Kapitel XX

1. Gesta Trev. in M. G. SS. XV, 1278. Brower, Metropolis I S. 407.
2. Marx P., Vorarbeiten. S. 55 ff.
3. Bei Cerdo. — Noch vor ihm Brower, Metropolis I S. 407.
4. Aimond, Cathédrale de Verdun S. 19. — M. G. SS. X, 513.

Anmerkungen zu Kapitel XXI

1. Baronweiler, Marsal, Diedersdorf, Lorry-Mardigny. Es ist von Wichtigkeit, daß sich gerade in diesem Gebietsteil der Typus auch in frühgotischer Übertragung findet: Benediktinerabtei Busendorf, Kirche St. Segolena in Metz.
2. Die Basiliken von Epinal (Vosges) und Chaumousey, bei denen eine chorlose Apsis noch vorhanden, bezw. zu vermuten ist, stammen aus älterer Zeit.
3. Es ist bezeichnend, daß diese Art echt romanischer Apsidenanlage, die der gotischen Zügigkeit des Kirchenraumes so widerspricht, noch von zwei großen frühgotischen Metzer Kirchen angewendet wird. Es sind St. Vincenz in Metz (1248) und die Volkskirche der mächtigen Großabtei Gorze bei Metz (etwa 1200). Vgl. Kraus, Kunst und Altertum von Elsaß-Lothringen, III. Dehio, Handbuch.
4. Den bei Durand S. 75 Anm. aufgezählten Kirchen kann ich die in der französischen Literatur noch gar nicht genannte Kirche von Malaumont bei Commercy hinzufügen.
5. Vgl. Durand a. a. O. S. 76 und 112 Anm. 1 und ff.
6. Alle diese übertürmten Chöre bei Trier sind apsidenlos, die Ostwand des Chores ist zugleich Turmmauer. — Die romanischen Schiffe sind nicht mehr erhalten. Über Badem vgl. Wackenroder, Kr. Bitburg S. 27. Über Messerich s. unten S. 175.
7. Vgl. zu diesen Türmen bezw. Chören und Apsiden Schmitz W., in Jahresbericht der rheinischen Denkmalpflege VIII S. 45. Lehfeldt, Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Coblenz S. 15, 294, 296, 522.
8. Dehio-Betzold I S. 576. — Dehio, Handbuch III, bei Weinsberg, Stadtkirche.
9. Er steht isoliert auf dem Hauptplatze der Zitadelle von Verdun und dient militärischen Zwecken, so daß ich ihn nur ganz flüchtig besichtigen konnte. Eine mächtige Arkade an seiner Südseite und eine andere an seiner Ostseite beweisen, daß er Nordwestturm einer zweitürmigen Basilika mit gewölbten Seitenschiffen war. Die sehr reiche Ornamentik ist der der Kathedrale genau gleich. Die romanische Abteikirche muß, wie Ansätze an dem Turm beweisen, schon in gotischer Zeit durch einen Neubau ersetzt worden sein. Abb. bei Aimond a. a. O. S. 2.
10. Über Metz s. vor allem Prost A., La Cathédrale de Metz, Metz 1885. — Kraus a. a. O. III S. 461 ff. Tafel VI. — Über Toul s. Durand S. 112.
11. Siehe die Wiedergabe bei Durand S. 251. Durand selbst scheint geneigt zu sein, die Kirche auf etwa 1100 anzusetzen, gerät dabei aber in Schwierigkeiten durch die Form der Bogen und Begenblenden an den Türmen.
12. Vgl. Durand a. a. O. S. 66. — Kautzsch, R., Romanische Kirchen im Elsaß S. 78.
13. Nach den Schnitten bei Reiners-Ewald und Durand.
14. Vgl. Frankl, Geschichte der romanischen Baukunst S. 163 ff. — Dehio-Betzold, Tafel 263, 1 und 271, 1—3.

14a. Reiners-Ewald, S. 21 ff.

15. Vgl. Durand, Abb. S. 121, 123, 124, 144.
16. Durand S. 108, 109, 106, 303, 369, 280.
17. Reiners-Ewald S. 46. — Durand S. 92, 277, 301.
18. Immerhin gibt es Ausnahmen. Durand kennt den Bogenfries in Lothringen überhaupt nicht; seiner Aufmerksamkeit ist aber die Kirche der Abtei St.-Mihiel bei Verdun entgangen. Der große imponierende Westbau ist ganz in rheinischer Weise gegliedert; daß im 16. Jahrhundert Langhaus und Chor durch eine Frührenaissance-Anlage ersetzt wurde, ist für die Kenntnis der romanischen Kunst Lothringens ein schwerer

Verlust. — Ferner sei auch hier auf die kleine Kirche von Malaumont (Meuse) aufmerksam gemacht, deren Turm einen Bogenfries hat.

19. Sie kommen in verschiedenen französischen Bauschulen vor. Ich nenne die Eglise Montlerneu in Poitiers (Robuchon, Vienne S. 58), die in Rhuis (Oise), Fontenoy (bei Soissons), St.-Vaast de Longmont: Beigneux (bei Soissons). Vgl. Lefèvre-Portalis, L'art dans l'ancien diocèse de Soissons Tafel 26, 1 und 2; 29, 3 und 8; 41, 1 und 11; 47, 1.
20. z. B. am südlichen Querschiffsportal des Münsters zu Freiburg.
21. Im französischen Süden: St.-Trophime in Arles (Revoil, Architecture du midi III, 13). Vaison (a. a. O. III, 27). — Burgund: Lyon, Manévanterie (Martin, Art roman en France I, 19). — Normandie: Aulnay (Charente inférieure) (Martin a. a. O. III, 71 und 74). Cognac: Charente (Baum, Romanische Kunst in Frankreich S. 81). Bully (Calvados; Ruprich-Robert, Tafel 40, b).
22. Reiners S. 28. — Kautzsch, Die romanischen Kirchen im Elsaß S. 84. Der Ursprung des eigenartigen Motivs wird im antiken Diclytra-Band gesucht. Als weiteren Versuch einer Erklärung kann ich vielleicht die Möglichkeit einer unmittelbaren Herübernahme aus der gleichzeitigen Malerei nennen. — Sein Vorkommen in Lothringen s. Durand S. 183, 326 usw., Reiners S. 48 und öfters. Kautzsch, Romanische Kirchen im Elsaß, Tafel 148, unterstes Turmband.
23. Kautzsch a. a. O. S. 82 ff.
24. Dehio, Handbuch IV S. 278, bei Ravengiersburg.
25. Reiners S. 27, 28, 30, 36. — Durand S. 73, 105, 122, 127, 369, 375.
26. Abb. bei Durand S. 27. Die neuentdeckte Porte-du-lion. Siehe unten S. 154 u. S. 205.
27. Beispiele Durand S. 29, 95, 180, 181, 200, 231, 243, 267, 272, 331, 375. — Reiners S. 29.
28. Durand S. 181. — Kraus a. a. O. III S. 283 (die Abbildung ist umzustellen). — Raguenet, Petits édifices S. 64 und 70.
29. Durand S. 29, 42, 59, 95, 193, 225, 242, 243, 257, 306 (rechts am Rande).

    Auch am Niederrhein kommt es in einigen Fällen vor, daß ein Bogenwulst mit umgekehrtem Würfelkapitäl auf der Deckplatte des Portalpfostens aufsetzt. — Ein bekanntes Beispiel, das im Kölner Kunstgewerbemuseum bewahrte Portal bezw. Lettnerbogen der Kölner Templerkirche, gehört bereits in die Mitte des 13. Jahrhunderts.
30. Denjenigen, der uns die *Geschichte der romanischen Kunst Lothringens* schreiben wird, bitte ich, folgende Gedanken zu prüfen, die ich als wichtigste Grundzüge der Entwicklung zu erkennen glaube. Die lothringische Kunst ist in Raumformung, Bildung des Baukörpers und im Ornament *rein deutsch* bis in die ersten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts. Dann beginnt eine Wendung zur französischen Kunstgesinnung; es ist einige Jahrzehnte später als der Zeitpunkt, in dem die politische Vormacht Deutschlands ein Ende erreicht. Die künstlerische Wendung zu Frankreich hin erfolgt zunächst und mit aller Macht auf ornamentalem Gebiete, während Raumformung und Grundrisse konservativ bleiben. Ehe die Wendung auch diese wichtigen Gebiete ergreifen kann, macht der Einbruch der Gotik, und zwar derjenigen der Isle de France, allem Schwanken ein Ende. — Diese Linien berücksichtigen nur die lothringische Kunst als Ganzes. An Einzelgruppen, so vor allem am Verduner Dom und an seiner Gefolgschaft, zeigen sich um die Zeit, wo das übrige Lothringen erst die französische *Ornamentik* annimmt, französische Einflüsse auch *in architektonischer* Beziehung. Sie gelangen ins Lothringische aus Burgund und letzten Endes aus der Provence. Einen italienischen Ursprung glaube ich ihnen auf keine Weise zuschreiben zu dürfen, obschon Reiners (a. a. O. S. 52) einen solchen befürwortet. Eine Erörterung hierüber beginnen, hieße, wie bereits im Text bemerkt, das Thema dieses Buches überschreiten.
31. Kautzsch, Romanische Kirchen im Elsaß. S. 57, 59 ff.
32. Über die bis jetzt genannten Kirchen des Metzer Bezirks s. Kraus a. a. O. III S. 94 171 (die Abbildungen geben von den erwähnten lothringischen Zieraten leider kein einziges wieder), 276, 796. — Raguenet, Petits édifices S. 60 ff.
33. Vgl. Schmitz W., Der mittelalterliche Profanbau in Lothringen S. 1 ff., Abb. Tafel 1—6. — Das Hotel St.-Livier, ein Patrizierhaus, führt seinen Namen von seinem Standort: hier, an der höchsten Stelle des Stadtgebietes, erlitt im Jahre 451 der hl. Liverius den Martertod. Das hochragende Gebäude stammt in einzelnen Teilen aus dem 13. Jahr-

hundert. Romanisch jedoch sind noch fünf zweifach oder dreifach geteilte Fenster der Hoffront. Sie haben alle querrechteckige Form: ihr Rand ist mit den prächtigsten lothringischen Blumen und Palmettenreihen belegt. Die Trennungssäulen sind achteckig. Die Profile sind genau dieselben, die am Verduner Dom beginnen und noch bei Kirchen aus den sechziger Jahren vorkommen. Das Rüschenornament hat etwas versteifte Formen angenommen; vierfache Säulenbündel kommen vor; der Gesamtcharakter ist nicht mehr der aufgeregte der Frühzeit. Es fehlt aber auch noch jedes Zeichen der Gotik. Das alles sind Fingerzeige für eine Datierung in die sechziger Jahre des 12. Jahrhunderts.

34. Ueber die Stadt Metz vgl. Kraus III, bes. S. 477.

Anmerkungen zu Kapitel XXII Nr. 2 (Ivo-Denkmal)

1. Über einige Restaurierungen und Umstellungen, die es im Laufe der Zeit erfuhr, s. Rheinisches Denkmälerinventar, Dom zu Trier. — Ebendort auch genauere Behandlung der Formen, die Inschrift und die geschichtlichen Quellen.
2. Vgl. besonders die Gräber an der Abteikirche zu Conques (Anfang 12. Jahrhundert). Abb. bei Lasteyrie, Art roman en France.
3. Anderes Beispiel der im Ivobogen vertretenen Entwicklungsstufe: Grabmal eines Herzogs der Provence, im Kreuzgang zu Mont-Majour (Mitte 12. Jahrhunderts, vgl. Revoil, L'art du midi de la France, bei Mont-Majour).
4. Siehe die Rekonstruktion bei Thormählen a. a. O., Schluß.
5. Vgl. Aimond a. a. O. S. 108.
6. Man kann in den drei figuralen Darstellungen symbolische Bilder erkennen. Der Drache ist unzweifelhaft der Teufel; genau so wie er in der Miniaturmalerei des 12. Jahrhunderts fast regelmäßig dargestellt wird. Der menschliche Kopf steht genau im Scheitelpunkt des Bogens; er bildet den Mittelpunkt der gesamten Komposition; er schaut auf den Sarkophagteil herab; er trägt keinerlei Kleidung oder Abzeichen. Es ist schwer, etwas anderes in ihm zu sehen, als die Darstellung der scheidenden Seele. Die Gewohnheit, diese als kleine, nackte Figur zu geben, ist bekanntlich Gemeingut der römischen Antike. Sie erscheint wieder in der Kunst des 12. Jahrhunderts, so in St.-Trophime in Arles: Fries über dem rechten Seitenportal; am Hilariusgrab in Poitiers, und regelmäßig an den vielen Gerichtsdarstellungen. — Ist dieser Kopf die scheidende Seele, der Drache der fliehende, sich nach der entgangenen Beute umblickende Teufel, so bietet sich auch eine naheliegende Möglichkeit, den pickenden Vogel zu erklären. Besonders wenn man an die byzantinischen Darstellungen der Himmelsseligkeit unter dem Bilde pickender Vögel denkt. Es ständen also die drei figuralen Darstellungen in einem guten inneren Zusammenhang.

Anmerkungen zu Kapitel XXII Nr. 3 (St. Simeon)

1. Mit Rücksicht auf den Zweck dieser Arbeit ist es überflüssig, die gesamte Literatur über Porta nigra und St. Simeon ausdrücklich anzuführen. Die älteren Arbeiten sind angeführt und verwertet in von Behr, Die Porta nigra in Trier (Zeitschrift für Bauwesen, 1907; Sonderabdruck bei Linz in Trier, 1908) S. 13, 19, 35 ff. — Ebenso sind auch die wichtigsten alten Abbildungen genannt und zum Teil wiedergegeben. Zu den dort mitgeteilten kommt noch das wichtige Abbruchsbild bei De la Borde, Les monuments de la France classées historiquement, 1816, tome 1. — Die neuere Literatur führen wir im Verlauf der Abhandlung an.
2. Schmidt Chr. W. a. a. O., Römische Periode S. 94.
3. von Behr a. a. O. S. 70 ff.
4. Dehio, Handbuch IV; 342.
5. Reiners-Ewald S. 51. — Kentenich, Trier und seine Kunstschätze.
6. Kentenich G., Zur Geschichte der mittelalterlichen Stadtbefestigung Triers. In Trierische Chronik III S. 30.

7. Vgl. Lehner, Die römische Stadtbefestigung Triers. In „Westdeutsche Zeitschrift“ XV, 1896 S. 211 ff., 4 u. 5.
8. Siehe von Behr, Abb. 51. Die (später zugemauerten) kleinen Apsidenfenster sind am oberen Bildrand sichtbar.
9. Lehner a. a. O. S. 234 und Tafel 4 u. 5.
10. Siehe unten Kap. XXII, 6; XXVI.
11. Beyer, Urkundenbuch I Nr. 577, 585, 586.
12. Epistolae Sanctae Hildegardis, Edd. Migne, Patres Latini tom. 197, S. 313. Der Empfänger des Briefes wird allerdings Heldericus genannt. Ein Simeoner Propst dieses Namens kommt aber im 12. Jahrhundert sonst nicht vor; und in dem großen Wiesbadener Hildegardiskodex ist als nachträgliche Korrektur schon von einer Hand des 12. Jahrhunderts bei Heldericus mit roter Tinte ein großes B an den Rand gemalt; schon im 12. Jahrhundert also hatte man dieses Heldericus als einen Schreibfehler für Baldericus erkannt. (Auskunft des Hess. Landesarchivs.)
13. Urkunde Alberos von 1135 (Goertz I, Nr. 1881): „In eo tempore praepositorum (St. Simeonis) in propria manu tenebamus . . .“ In den folgenden Jahren erscheint auf keiner Trierischen Urkunde ein Propst von St. Simeon; sogar auf solchen, die St. Simeon angehen, wird regelmäßig nur der Dekan des Stiftes genannt. Das erklärt sich nur durch die fortdauernde Propstschaft des Erzbischofs selbst. Nur einmal wird ein Propst Fulmar erwähnt, der aber recht wohl ganz kurze Zeit nach 1150 regiert haben kann. Vgl. Goertz, I, Nr. 1968, 1995, 1996, 2003 usw. (Mitteilung von Gottfr. Kentenich-Trier).
14. Reiners-Ewald a. a. O. S. 24 Abb. S. 25.
15. Reiners-Ewald S. 36, zweite Reihe.
16. Dehio-Betzold, Tafel 317, 14 (die Zeichnung nicht genau!). — Bei den Untersuchungen an St. Simeon erfreute ich mich der wertvollen Hilfe des Herrn Prof. Dr. Steiner-Trier.

Anmerkungen zu Kapitel XXII Nr. 5 (Albero-Denkmal)

1. Siehe Schmitz W., Wiederherstellung des Domes zu Trier. In „Berichte Rheinische Denkmalpflege“ VI, 1901, S. 59.
2. Gesta Trev., M. G. SS. VIII S. 198, 199, 5.
3. Gesta Alberonis Episcopi auctore Balderico.
4. Wilmowsky, Grabstätten S. 6.
5. a. a. O. S. 5.

Anmerkungen zu Kapitel XXII Nr. 6 (Ostchor des Domes; erste Bauperiode).

1. Grundriß u. a. in Wilmowsky, Der Dom zu Trier, romanische Periode Tafel I. Schmidt, Chr. W., Baudenkmale usw., Lieferung 2; Dehio-Betzold, Tafel 164; Dehio, Geschichte der deutschen Kunst I Abb. 98. — Frankl, Geschichte der romanischen Baukunst S. 87. — Abbildung u. a. bei Schmidt a. a. O., Frankl; Reiners, Tausend Jahre rheinischer Kunst S. 57 und 78. — Der den Dom behandelnde Band des Rheinischen Denkmäler-Inventars erscheint 1928.
2. Dehio, Handbuch IV S. 332.
3. Thormählen L., Der Ostchor des Trierer Domes. Ein Kapitel aus der Architekturgeschichte der ehemaligen Kirchenprovinz Trier im 12. Jahrhundert, Diss. Freiburg i. B., S. 31. — Die Fortsetzung des Thormählenschen Werkes, von der eine Gesamtgeschichte der Trierschen Kunst im 12. Jahrhundert zu erwarten war, ist wegen des hereinbrechenden Weltkrieges leider nicht erschienen. Es finden sich in dem gedruckten Teile jedoch einige Hinweise, aus denen man die Stellungnahme des Verfassers zu der einen oder anderen Frage des nicht gedruckten Teiles entnehmen kann. Diese Andeutungen sind in der vorliegenden Arbeit verwendet und an den betreffenden Stellen besprochen und zitiert.
4. Gesta Trev. in M. G. SS. XXIV S. 381. — Vgl. Thormählen S. 73 ff.

5. Vgl. besonders die Vita des Erzbischofs Johann I., M. G. SS. XXIV S. 393 ff.
6. Thormählen S. 35 mußte die Frage nach dem Vorhandensein dieser unteren Säulen unentschieden lassen. Wilmowsky, romanischer Teil Tafel IV, nimmt solche Säulen an; die von ihm gezeichnete überschlanke Form können sie aber nicht gehabt haben.
7. Die betreffenden Stellen sind mit Erlaubnis des Domkapitels unverputzt gelassen worden.
8. Dehio, Zur Geschichte der gotischen Rezeption in Deutschland. In Geschichte „Zeitschrift für Geschichte der Architektur" III, 1901, S. 49. — Handbuch der deutschen Kunstaltertümer IV (1926) S. 333 und 342.
9. Durch Veröffentlichung einer Rekonstruktion des Verduner Ostchors am Schlusse seiner Abhandlung über den Hillinischen Bau.
10. In Trier sind die Arkaden, in denen die Turmlogen nach Westen, nach den Seitenschiffen des Domes zu, sich öffneten, jetzt vermauert; es geschah wohl bei der gotischen Einwölbung der Schiffe. Der Bogen der früheren Öffnung ist jetzt noch im Inneren der Logen und auf dem Speicherraum über dem gotischen Gewölbe zu sehen. Über den Dom in Verdun siehe Aimond, Cathédrale de Verdun S. 17 ff., Grundriß S. 66. — Reiners-Ewald, Kunst zwischen Maas und Mosel S. 51 Abb. S. 39 ff. — Der Grundriß des Doms von Verdun bei Dehio, Tafel 165, 8, beruht auf einer Aufnahme von Violett le Duc (Dictionnaire raisonnée de l'arch. und ist, wie eine Nachprüfung an Ort und Stelle zeigte, in der Rekonstruktion des Westchors und in einigen Maßen der Ostteile weniger richtig. — Über die Krypta des Verduner Domes ist ein abschließendes Urteil noch nicht möglich. Sie wurde im 18. Jahrhundert ihrer Gewölbe beraubt und zugeschüttet; während der jüngsten Kämpfe um Verdun drang eine Granate, die das Gewölbe der östlichen Apsis durchschlagen hatte, in den Chorboden ein und platzte dort, so daß die Krypta zu einem beträchtlichen Teil wieder bloßgelegt wurde. Mit der Ausräumung ist man noch beschäftigt.
11. Wegen der Höhe dieser Kapitäle in Verdun konnte ich sie nicht photographieren.
12. Schon von Thormählen beobachtet. — Vgl. Reiners-Ewald S. 36 unten.
13. Durand a. a. O. S. 345 ff.

Anmerkungen zu Kapitel XXII Nr. 7 (Reste des Hillindenkmals)

1. Vgl. Wilmowsky, Grabstätten S. 5. — Gesta Trev. in M. G. SS. XXIV S. 381.

Anmerkungen zu Kapitel XXII Nr. 8 (Messerich)

1. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz: Wackenroder, Kreis Bitburg S. 182 ff. (Beschreibung und Abbildungen).
2. Vgl. Kraus, Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen III S. 796. — Raguenet, Petits édifices historiques S. 61 ff. (Mit Abbildungen und Schnitten.)
3. Wackenroder a. a. O. S. 183. Das den jüngsten Domkapitälen am nächsten stehende Kapitäl ebendort Nr. 2. — In einer Bestätigungsurkunde, die Papst Eugen II. im Jahre 1140 über die Besitztümer der Trierer Abtei St. Maximin ausstellt (Beyer, Mr. Urk.-Buch I Nr. 364), wird eine Kirche in Messerich erwähnt. Man wird daraus nicht schließen können, daß gerade der eben in Rede stehende Bau damals bereits vorhanden war.

Anmerkungen zu Kapitel XXII Nr. 9 (Roth)

1. Wackenroder, Kreis Bitburg S. 248. Mit Beschreibung, Literatur, Abbildung und Schnitten.
2. Solche Oculi kenne ich im Trierischen Gebiet nur aus Oranna bei Berus, aus Merzig und, in besonders schöner Form mit noch erhaltenem spätgotischem Sakramentsgitter, aus Metzdorf (Sauer), endlich am Dom.
3. Über die in mancher Hinsicht hochinteressante Abteikirche Echternach vgl. Staud, Die Willibrordus-Basilika in Echternach.

Anmerkungen zu Kapitel XXII Nr. 10 (Merzig)

1. Goertz, MRG. II Nr. 34 und 484.
1a. Abbildungen und Pläne bei Schmidt Chr. W. a. a. O. Lieferung III Tafel 1, Text S. 2. — Dehio, Handbuch IV S. 236. — Eine etwas abweichende Ansicht Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Textband I S. 239. — Zur Geschichte von Merzig und Wadgassen: Tritz J., Die Abtei Wadgassen.
2. „Ecclesia quatuor turribus, ad caput geminis, ad calcem item geminis aliis, multo tamen altioribus et amplioribus exornatur." — Aus: Breviarium sive Compendium omnium fundationum . . . Wadegotiae. Handschrift im Domarchiv Trier. Die Handschrift ist anonym und nicht datiert, kann aber nicht jünger sein als 1700. Denn 1. die sorgfältig und von einer Hand geschriebene Arbeit schließt 1677 mit der Wahl des Abtes Marx ab. 2. Sie hat dieselbe Schrift wie der im gleichen Einband liegende Syllabus nominum abbatum; letzterer ist verfaßt per Conradum Piscatorem Wadegotiae professum. P. Conrad Fischer starb aber gegen 1700. — Weniger sichere Quellen sprechen sogar von einer Westapsis. So Reiß, M., Die Kirche von Merzig, in einem Manuskript des Herrn Becker-Krapp zu Merzig, in das mir freundlichst Einsicht gewährt wurde. Dechant Reiß gibt keine Quelle für seine Mitteilung an; er wurde Pfarrer in Merzig erst im Jahre 1871.
3. Gebaut sicher um 1150. — Die bei Tritz S. 15 erwähnte Weihe kann sich wegen der Kürze der Bauzeit wohl nur auf den Ostteil beziehen.
4. Dehio, Handbuch a. a. O.
5. Sie sind im jetzigen Zustand der Kirche nicht mehr erhalten. Siehe Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Neuß S. 29, 30, 31.
6. Vgl. Zu Rommersdorf: Lehfeldt, Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Koblenz S. 531. — Dehio, Handbuch IV S. 286. — Zu Arnstein: Inventar Hessen-Nassau, Unterlahnkreis — Dehio, Handbuch S. 14.
7. Vgl. Kraus, Elsaß-Lothringen III S. 212, 214. — Raguent, Petits édifices S. 61 ff. — Schmitz W., Profanbauten in Lothringen, Tafel 1 ff.

Anmerkungen zu Kapitel XXII Nr. 11 (Ravengiersburg)

1. Vgl. Meyer C., Die Augustiner-Klosterkirche zu Ravengiersburg, Diss. Danzig 1909. — Die Schrift bringt ausgezeichnete Aufnahmen der Kirche und des Klosters sowie eine erschöpfende Darstellung seiner Geschichte, geht aber auf die entwicklungsgeschichtliche Herleitung der Einzelheiten, ihrem wesentlich technisch-wissenschaftlichen Zwecke entsprechend, nicht näher ein.
2. Dehio, Handbuch IV S. 278.

Anmerkungen zu Kapitel XXIII

1. Thormählen a. a. O. S. 41.
2. Reiners-Ewald a. a. O. S. 19 und 51.
3. Schmitz, W., Wiederherstellung der Ostturmanlage an der kath. Pfarrkirche in Wintersdorf. In „Rheinische Denkmalpflege" VIII, 1903, S. 45.
4. Dehio, Handbuch IV, 2; 8 und 164.

Anmerkungen zu Kapitel XXIV

1. Wackenroder, in „Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz".
2. z. B. in Laître sons Amance (Durand S. 102), Barisy la Côte (97), Haute-Seille (109), Autreville (144), Coussey (180), Epinal (200), Pompierre (267).
3. Durand a. a. O. S. 367 (Abb.) und S. 384 (Abb.)

4. Raguenet, Petits édifices S. 65 ff.
5. Durand a. a. O. S. 70 und 73.
6. Durand ist in der Lage, allein aus dem Département des Vosges 14 Kirchen mit Halbkreisapsiden mitzuteilen. — Siehe oben S. 142 ff.
7. Die jetzt verlassene und in traurigstem Verfall begriffene alte Pfarrkirche von Dugny, knapp 5 km unterhalb von Verdun an der Maas. Sie übernimmt von dem benachbarten Dom zahlreiche Details, hält aber an der herkömmlichen runden Apsis fest.
8. Frankl P., Die romanische Baukunst des Mittelalters S. 189. — Schippers Adalb., Maria-Laach und die Kunst im 12. und 13. Jahrhundert.
9. Rave O., Der Emporenbau in der romanischen und frügotischen Zeit S. 106 ff.
10. Dehio, Handbuch IV. — Gall, Niederrheinische und normännische Architektur.
11. Rave P. O., Die Pfarrkirche zum hl. Severus in Boppard. 1925.
12. Das Original der Aufnahmen im Pfarrhaus der jetzigen Pfarrei St. Paulin zu Trier. Genaue Kopie in der Stadtbibliothek. Teilweise Abbildung bei Kentenich, Führer, am Schlusse.
13. Bei weitem nicht alle Türme des Moselgebietes, die romanische Formen zeigen, sind Erzeugnisse romanischer Zeit, da die auch anderwärts sich zeigende Neigung der Spätgotik zu Rundbogen und Rundbogenfriesen (vgl. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Textband II S. 144 und 145) gerade hier in besonders starkem Ausmaß Platz gegriffen hat. Der hohe Turm der großen Wallfahrtskirche Clausen, Kreis Wittlich, hat romanische Doppelfenster und Rundbogenfries, muß aber zugleich mit der Kirche, etwa 1475, entstanden sein, da Ort und Kloster Clausen nachweislich eine Gründung erst des 15. Jahrhunderts sind. Vgl. Marx, Geschichte des Erzstiftes Trier IV S. 159 ff. Andere Türme mit ähnlichen Formen verraten sich, wie die zu Eller, Ediger und Driesch bei Luzerath, als nachromanisch durch ihre sehr schlanke Bauform. Als Glieder dieser romanisierenden Moselgruppe möchte ich außer den bereits genannten die Türme von Bremm, Ellenz, Fankel, Loef, Neef und Pommern anführen.
14. Besichtigt wurden: Besselich bei Butzweiler (Kreis Trier), Castel (Kreis Saarburg), Dockweiler (Kreis Daun), Badem (Kreis Bitburg; vgl. Wackenroder, Kreis Bitburg S. 271, Gentingen (Kreis Bitburg; vgl. Wackenroder a. a. O. S. 127), Kelberg (Kreis Adenau), Langsur (Kreis Trier), Mettnich (Kreis Trier), Mettendorf (Kreis Bitburg; vgl. Wackenroder S. 187), Metzdorf (Kreis Trier), Lissingen (Kreis Daun), Lockweiler (Kreis Merzig), Lünebach (Kreis Prüm; vgl. Wackenroder, Kreis Prüm), Mesenich (Kreis Trier), Metzdorf (Kreis Trier), Minden (Kreis Trier), Pelm (Kreis Daun), Riol (Kreis Trier), Schleidweiler (Kreis Trier), Sockem (Kreis Bitburg. Vgl. Wackenroder, Kreis Bitburg S. 269), Uess (Kreis Daun), Waldrach (Kreis Trier).

Anmerkungen zu Kapitel XXV

1. Thormählen a. a. O. S. 49, 67, 68, 57.
2. Genaueres über die im folgenden erwähnten Bauteile s. „Kunstdenkmäler der Rheinprovinz", Dom zu Trier. — Grundrisse u. s. w. siehe oben Kap. XXII Nr. 6 Anm. 1.
3. Siehe unten Kap. XXV, II C.
4. Vgl. zum folgenden Thormählen a. a. O. S. 71, 78, 62, 68. — Siehe auch Vogts Besprechung der Thormählenschen Arbeit in „Trierisches Archiv".
5. Thormählen a. a. O. S. 73 ff. — Gesta Treverorum, Continuatio IV 103. In M. G. SS. XXIV S. 396 ff.
6. Die oben zitierte wichtige Stelle der Gesta bedarf, um beweiskräftig zu sein, allerdings noch einer längeren Exegese. Siehe hierüber „Kunstdenkmäler der Rheinprovinz", Dom Trier. Spätromanische Bauperiode.
7. Abbildungen der in diesem Teil angeführten Kirchen. — Dehio-Betzold Tafel 138, 2; 138, 4; 138, 7; 139, 1; 142, 1; 379; 380. — Rose, Baukunst der Cistercienser S. 30, 42, 46, 120, 121, 134, 136. — Von Veltheim, Burgundische Kleinkirchen S. 78 ff. Tafel 48.
8. Das Recht, in diesen Bruchstücken Reste des Baues von 1226 usw. zu sehen, beruht auf der Geschichte der Maximiner Anlagen. Diese verläuft in folgenden Schritten:

1225 ff.: Neubau. 1522: Zerstörung der Kirche und der Klosterbauten. 1575: Wiederaufrichtung der Kirche, freilich mit spätgotischem Netzgewölbe, aber merkwürdigerweise sonst mit Erneuerung der romanischen Form und unter durchgängiger Verwendung der alten Skulpturstücke. 1673: Neue Zerstörung. Vor 1700 Wiederaufrichtung von Kirche und Kloster, diesmal ohne Anlehnung an die alten Formen, unter Vermauerung alter Bruchstücke. 1913: Niederlegung des barocken Quadrums, Fund der Bruchstücke. — Belege: Mittelrh. Regesten II Nr. 2009; III Nr. 432, 435, 446. — Scheckmann, Exitium Monasterii Sti. Maximini, in Gesta Treverorum, Ed. Wyttenbach II Anhang S. 40 ff. — Grundriß und Ansichten der Kirche von 1575 von Anthony. In Stadtbibliothek Trier, Mappe Kirchen und Klöster. Teilweise mitgeteilt bei Kentenich, Führer, am Schluß.

Anmerkungen zu Kapitel XXVI

1. Es sei auch hier bemerkt, daß der von Viollet-le-Duc und nach ihm von Dehio-Betzold mitgeteilte Grundriß des Verduner Doms nicht ganz der Wirklichkeit entspricht. Dagegen habe ich die bei Aimond abgedruckten Grundrisse bei Nachmessungen am Dome selbst bestätigt gefunden.
2. Durand a. a. O. Abb. 251 und 253.
3. Auch Durand, der das Langhaus von St. Matthias nicht kennt, erklärt die Pilasterstümpfe von St. Dié aus statischer Vorsicht des Architekten. Vgl. Durand S. 338.

Anmerkungen zu Kapitel XXVII

1. Über die allgemein-geschichtlichen Verhältnisse des Rheinlandes in der uns beschäftigenden Zeit unterrichtet am übersichtlichsten Aubin-Frings, Geschichte des Rheinlandes I S. 120 ff.

Anmerkungen zu Teil V, Einleitung

1. Vgl. Kentenich G, Eine Urkunde zur Baugeschichte von St. Matthias. In „Trierisches Archiv", III.
2. Redlich V., Johann Rode, Abt von St. Matthias bei Trier. Münster i. W., 1923.
3. Ein Schlußsteinbild am Gewölbe von etwa 1500 zeigt die Westfront bereits mit dem spätgotischen Helmpaar. Noch unter Leven können diese Helme nicht aufgebracht sein: bei der ausführlichen Berichterstattung der Series Nr. 366 über seine Kunsttätigkeit müßte ein so bedeutendes Unternehmen Levens erwähnt sein.

Anmerkungen zu Kapitel XXIX

1. Series abbatum Nr. 366 S. 11.
2. Der später als Palmengarten bezeichnete Platz unmittelbar östlich von der Kirche diente als Klosterfriedhof.
3. Eine Ausnahme bildet die Stadt Lüneburg, wo 1303 und 1407 noch Krypten entstanden. Die Krypta der Brüder vom gemeinsamen Leben in Hildesheim (1472) war nur Grabgruft. Vgl. Kunstdenkmäler der Provinz Hannover III 2 und 3 S. 26 und 145.
4. Zusammenstellung bei Beissel, Trierer Kirchen II.

Anmerkungen zu Kapitel XXX

1. Series abbatum 366 S. 12.
2. Sieben dieser Kaminkonsolen besitzt das Diözesanmuseum Trier, Gotischer Saal, drei weitere das Provinzialmuseum. Zu ihrer Datierung vgl. Kutzbach, Zur Erforschung des Trierer Bürgerhauses.

3. Nach einer gelegentlichen Bemerkung im 12. Jahrhundert wurde der Matthiasschrein auch auf dem coemeterium sancti Eucharii gezeigt; vielleicht diente zu seiner Ausstellung auch das so stark hervorgehobene Mittelfenster in der Westfassade. Ein bestimmter Platz für die Reliquienzeigung scheint nicht bestanden zu haben. In dem Ceremoniale des Abtes Gottfried von Leiningen (1403) heißt es nur im allgemeinen: „Locus, ubi reliquiae ostenduntur."

Anmerkungen zu Kapitel XXXI

1. Cerdo S. 44 und ff. — Reichmann S. 105.
2. Cerdo S. 40.
3. Die beiden schönen Giebelhäuser an der Westseite des Hauptmarktes, unmittelbar nördlich neben der „Steipe". — Vgl. Kentenich, Alt-Trier S. 117 Nr. 48.
4. Mattheiser Visitationsprotokolle 1671. — Seminarbibliothek Trier, Handschrift Nr. 26.
5. a. a. O., Visitation 1665.
6. Reichmann fol. 135 B und fol. 156.
7. Dalbender W., Merces fidelis. Trier 1700.
8. Schuldverschreibungen der Abtei St. Matthias, Handschrift des Staatsarchivs Koblenz A VII 1 Nr. 195.
9. Cerdo fol. 56 und 57.
10. Deuser, Das Hauptportal von St. Matthias. In „Tr. Chronik" 1906 S. 45. — Diehl, St. Matthias.
11. So Deuser a. a. O.
12. Die Notiz „1689" ist auch Kutzbach aufgefallen. Um den Widerspruch mit der allseits angenommenen Zahl 1695 (oder 92) zu erklären, stellt er die Vermutung auf, der Bau sei 1689 bereits geplant, aber erst 1695 ausgeführt worden; der Verfasser der Notizen habe zur Zeit der Planung seine Mitteilung niedergeschrieben, in der Überzeugung, der Plan werde sofort ausgeführt werden. — Kutzbach geht dabei aber von der überlieferten Ansicht aus, das Portal sei ein einheitlicher Bau.
13. Abb. bei Kentenich, Alt-Trier.
14. Sogar Herrn Professor Brinkmann-Köln ist es, wie er mir gütigst mitteilt, bis jetzt noch nicht begegnet.
15. Auch in Trier ist gegen Ende des 17. Jahrhunderts die Einwanderung von „Steinmetzen" aus Tirol und den „Grawen Bündten" sehr stark. Unter den Einwanderern begegnen uns Träger der aus Einsiedeln, Olmütz und Krakau berühmten Namen Thumb, Sänger und Fontana. Zu ihnen gehört auch Wolfgang Stuppeler oder Stufler. 1679: Aufnahme ins „Steinmetzenamt". 1682: Geburtsschein aus seiner Heimatgemeinde. 1684: Brudermeister. Erbauung des „Roten Hauses". 1691 tritt er aus der Zunft aus, ohne daß wir den Grund erfahren. — Vgl. Zunftbuch des Trierer Steinmetzenamtes; Stadtbibl. Trier, Handschrift S. 60.

    In einer gewissen Beziehung zur Abtei St. Matthias erscheint um diese Zeit auch der Baumeister Johannes Fontana. Am 22. Februar 1692 steht Abt Kersch ihm bei der Taufe eines Sohnes Pate. Vgl. Taufbuch der Pfarrei St. Medardus, Stadtbibliothek Trier, am 22. Februar 1692. Aber allein hieraus läßt sich die Mitarbeiterschaft Fontanas am Portal nicht schließen. Ehrung durch den Abt erklärt sich daraus, daß der angesehene Mann im Klosterdorfe, unmittelbar neben der Abteipforte, wohnte.
16. Abb. u. a. bei Brinkmann, Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts (H. d. K.) S. 205.
17. Stadtbibl. Trier, Hs. 1658/361, fol. 17.
18. Vgl. Lohmeyer, K., In „Mitteilungen des Rhein. Vereins f. Denkmalpflege und Heimatschutz", VI, S. 43.
19. Ein- und Ausgabenbuch des Kellners Wilhelm Henn. Staatsarchiv Koblenz, Akten 34.

Anmerkungen zu Kapitel XXXII

1. Reichmann fol. 157 und 159.
2. Besonders wertvoll das Rubensche Gemälde im Roten Haus.

3. Abb. bei Kentenich, Führer S. 120.
4. Abb. bei Forst-Lohmeyer, Die Abtei Prüm Tafel XVIII. Der Turmaufbau von St. Paulin, Kentenich, Führer S. 139, ist der nicht sehr getreue Ersatz eines etwa 1810 niedergebrannten.
5. Lohmeyer, Johannes Seitz S. 199.

Anmerkungen zu Kapitel XXXIII

1. Cerdo, bei Kersch.
2. Kautzsch-Neeb, Dom zu Mainz I S. 153.
3. Kutzbach, Barocke Umgestaltungen im Trierer Dom. In „Tr. Chronik" IV 1908 S 21.
4. Kentenich, Führer S. 137. — Abb. bei Kentenich, Alt-Trier.
5. Forst-Lohmeyer, Die Abtei Prüm.
6. Deuser, Die Dreifaltigkeitskirche zu Trier. In „Festschrift zum 400jährigen Jubiläum des Fr.-Wilhelm-Gymnasiums zu Trier". Ich gebe hiermit die bisherigen Anschauungen über die Baugeschichte der Kirche wieder. Eine im Gang befindliche Untersuchung derselben durch H. Lückger wird die Meinungen vielleicht verschieben.
7. Marx, J., Geschichte des Erzstiftes Trier III 160 ff.
8. Schraut, Annales fol. 57. — Ebd. die Nachrichten über die folgenden Unternehmungen Mannheims.
9. Die Gestalt der Anlage von 1748 bis 1848 zeigt Abb. XVIII; die von 1848 bis 1927 Abb. I. — Vgl. ferner Abb. XV, und über die Änderungen von 1927 S. 88 Anm. 9.
10. Reichmann S. 212.

Anmerkungen zu Kapitel XXXIV

1. Neurohr, M., Der Brand der Matthiaskirche usw. In „Triersche Zeitung" um 1820. Neurohr war der Sohn des unten zu erwähnenden Architekten Neurohr.
2. Vgl. Lohmeyer, Seiz unter Neurohr.
3. Neurohr, M., a. a. O. Die Akten über die Wiederherstellungsarbeiten hat N. der Trierer Stadtbibliothek geschenkt, wo sie aber bereits vor dem Amtsantritt des jetzigen Bibliothekars nicht mehr vorfindlich waren. Erhalten hat sich nur der Entwurf für den Westturm.
4. Lohmeyer, Seiz S. 133 ff.

Anmerkungen zu Kapitel XXXV

1. Vgl. zu dem folgenden „Akten über die Restaurierung der Kirche". Faszikel im Pfarrarchiv St. Matthias.
2. Auch vom praktischen Standpunkt aus wird man jetzt, wo St. Matthias wieder Abteikirche geworden ist, nicht mehr so urteilen wie in den vierziger Jahren, wo die maßgebenden Stellen das Wiedererstehen der Abtei anscheinend für unmöglich hielten.
3. Vgl. Renard, Bericht über die Wiederherstellungsarbeiten usw. In Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege I.
4. Renard a. a. O. Schluß.
5. Siehe S. 88 Anm. 9; S. 276; S. 284; S. 285 Anm. 2.

1. St. Matthias. Ostansicht.
Apsis 1510. Turmbekrönungen 1886, das übrige 1127—1151

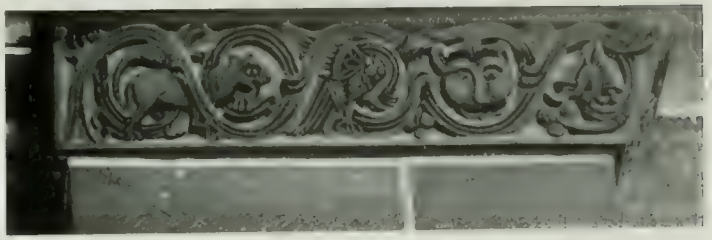
2. St Matthias. Blick von Nordosten.
Turmbekrönungen und Giebellinie des Querschiffes 1758.

3. St. Matthias. Ostseite und Langhaus. Blick von Süden. Turmbekrönung und Giebellinie des Querhauses 1780, Querhausfenster 1500; östlich vom Querhaus spätestromanischer Sakristeibau von etwa 1200

4. St Matthias. Blick von Südwesten.
Querhaus von 1127–1131, Langhaus etwa 1135; Mittelschiffsfenster 1500, Seitenschiffsfenster etwa 1750

5. Stiftskirche Carden an der Mosel (Gegen 1180)

6. St. Matthias. Kapital am nordöstlichen Vierungspfeiler



7. St. Matthias. Kapital am südöstlichen Vierungspfeiler

8. St. Matthias. Kapital am südöstlichen Vierungspfeiler. Detail

9. St. Matthias. Blick aus dem südlichen Querhaus in den Seitenchor

10. St. Matthias. Kapitäl des Arkadenansatzes am nordwestlichen Vierungspfeiler. 1127—1151

11. St. Matthias. Kapitäl des Arkadenansatzes am südwestlichen Vierungspfeiler. 1127—1151

12. Dasselbe. Seitenansicht

15. St. Matthias. Außendekoration an der Ostseite des nördlichen Flankierungsturmes. (1127—1131)

14. St. Matthias. Außendekoration an der Westseite des nördlichen Querhauses. (1127—1131)

15. Abteikirche St. Silvester in Nonantola bei Modena, kurz nach 1110.
Aufnahme während der Restaurierung von 1920

16 St. Matthias. Fenstergeschoß des südlichen Chorflankierturmes. 1127–1131

17. St. Matthias. Fenstergeschoß des nördlichen Chorflankierturmes. (Um 1150)

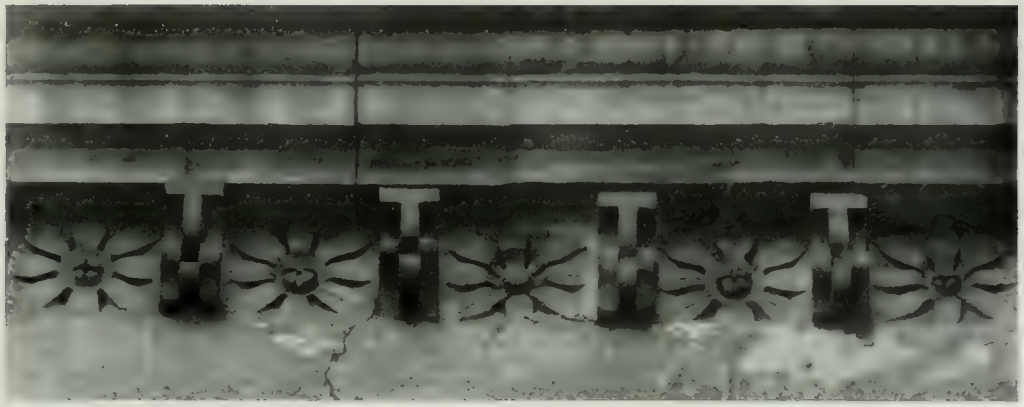
18. St Matthias Langhaus, Blick nach Osten Mauern um 1155. Gewölbe 1500

19. St. Matthias. Langhaus. Blick nach Nordwesten

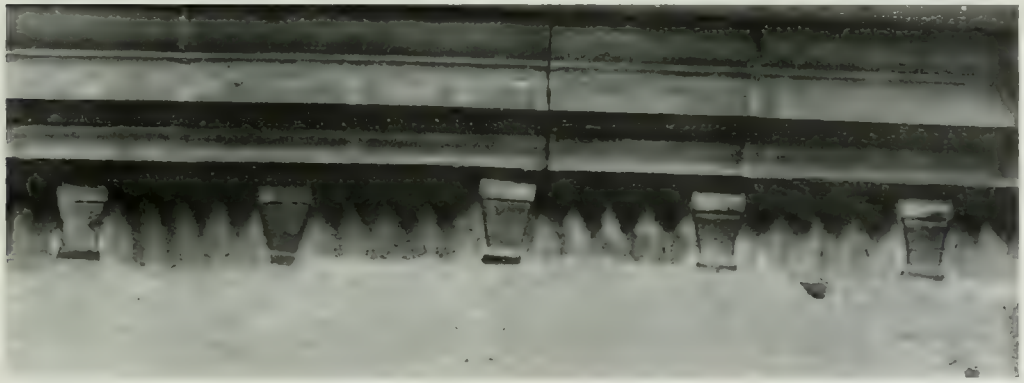
20. St. Matthias. Portal aus dem nördlichen Querhaus ins Seitenschiff

21. St. Matthias. Blick aus dem südlichen Querhaus auf die Chorschranken (kurz nach 1200 und auf den nördlichen Lichtgaden

22. St. Matthias. Nördliche Arkadenreihe (gegen 1140)



23. St. Matthias. Hauptdachlinie der Nordseite. Das Gesims 1786; der Fries gegen 1140 oder kurz nach 1150

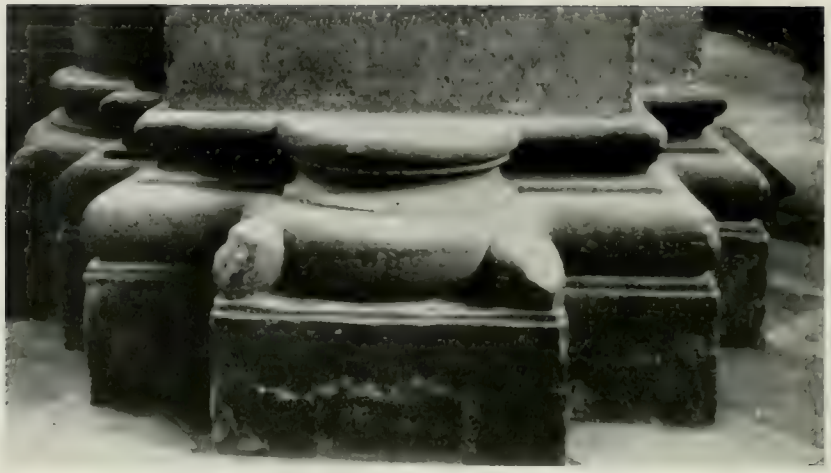


24. St. Matthias. Hauptdachlinie der Südseite. Datierung wie Nr. 23

24. St. Matthias. Südliches Seitenschiff um 1140. Blick nach Osten

26. St. Matthias. Wandgliederung der Seitenschiffe (1135—50)

27. St. Matthias. Pfeiler der früheren romanischen Westempore. (Gegen 1150)



28. St. Matthias. Langhaus.
Unvollendete Basis des zweiten Arkadenpfeilers der Nordreihe. (Kurz vor 1135)

29. St. Matthias. Hauptschiff, Kapitäl am Ansatz des westlichen Jochbogens. (Gegen 1130)

30. St. Matthias. Langhaus. Unvollendete Eckknollen am zweiten Arkadenpfeiler der Südreihe. (Kurz vor 1135)

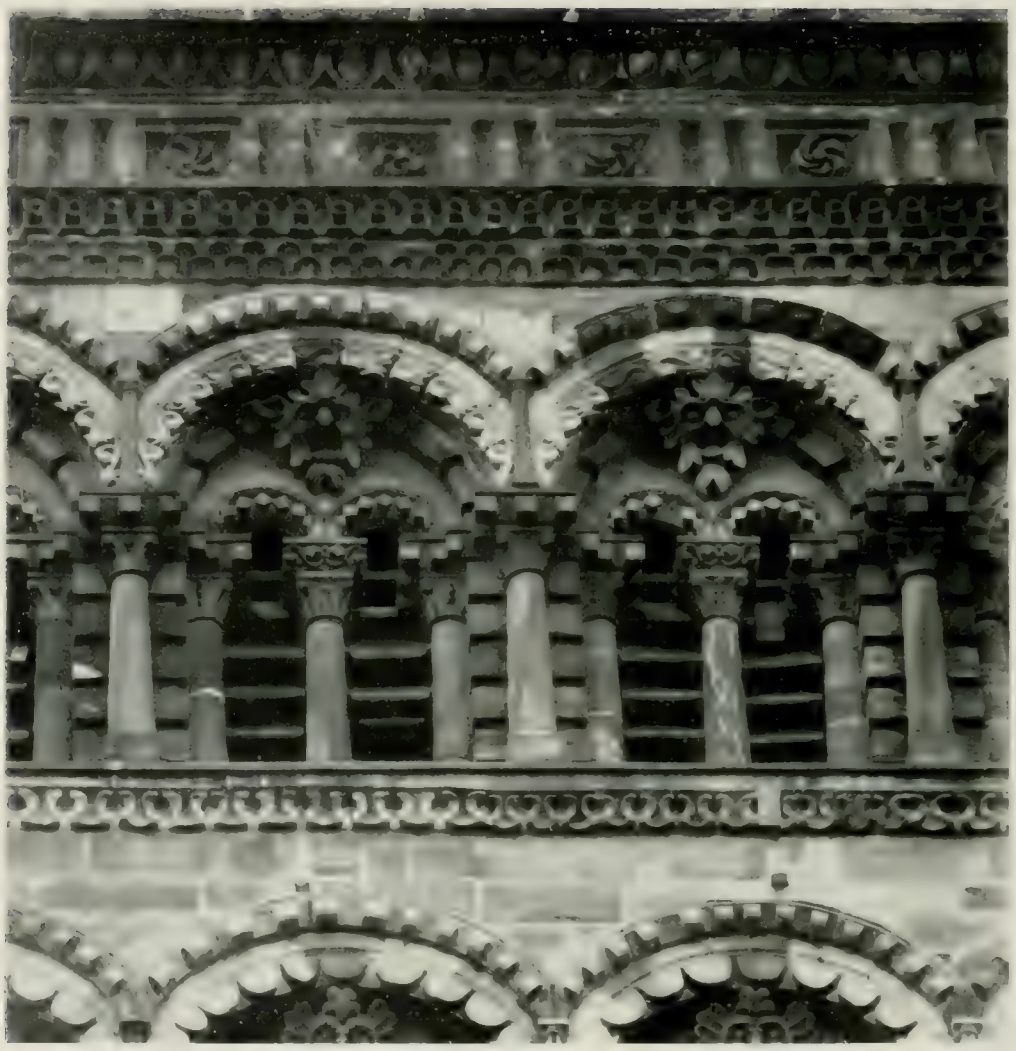
51. St. Matthias. Westfront.
Bekrönung 1780; Voluten über den Giebeln um 1650; Portale 1695 und 1719—20;
am romanischen Grundbau das untere Rechteck kurz vor 1150, die oberen Teile nach 1150

52. St. Matthias. Westfront, mittlerer Teil. (Kurz nach 1150.)

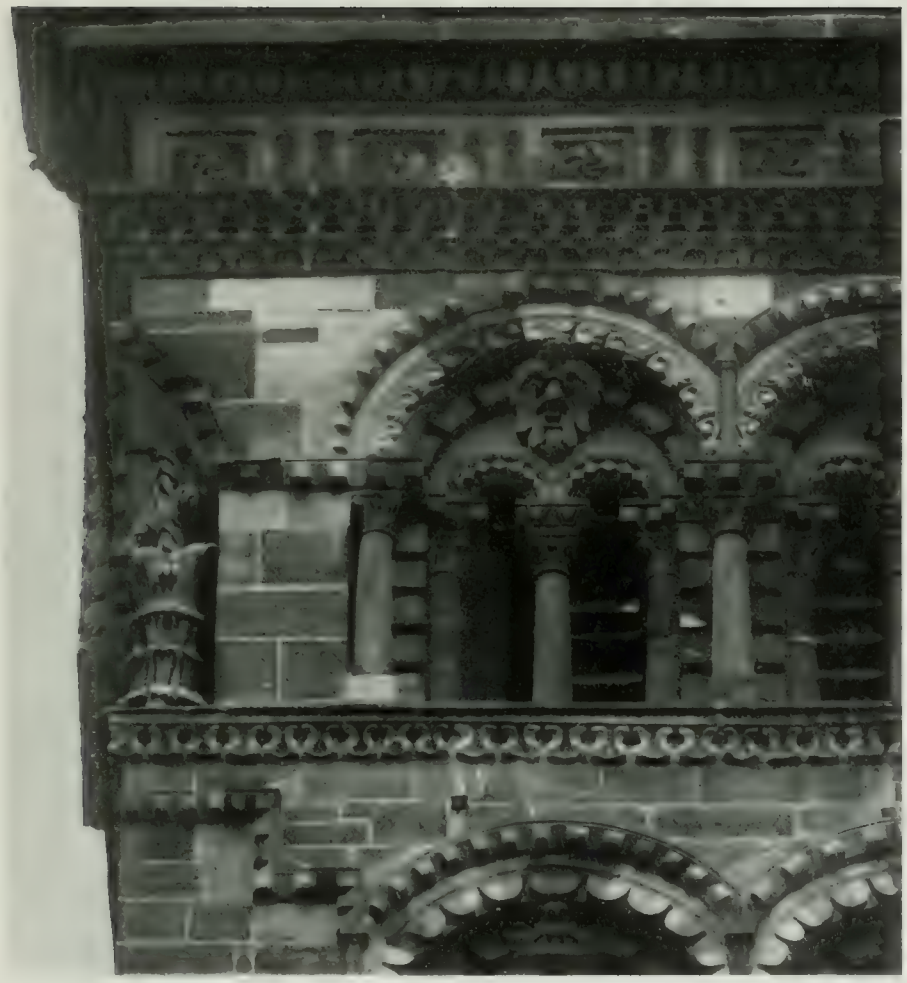
55. St. Matthias. Westfront, Giebellinie. Die Voluten um 1650. Stufengiebel kurz nach 1150

54. St. Matthias. Westbau. Untergeschoß des freistehenden Turmteiles. Mauern 1780, Zierglieder teils 1150—65, teils in Nachahmung der romanischen Stücke 1780 erneuert. Quaderung der Fensterpfeiler 1780.

55. St. Matthias. Westturm, südwestliche Ecke des unteren Geschosses.
Masken 1786, Zierglieder teils 1150–65, teils in Nachahmung der romanischen Stücke
1880 erneuert. Quaderung der Fensterpfeiler 1880



70. St. Matthias. Westturm. Obergeschoß der Westseite.
Masken 1780. Zierglieder teils 1150–65, teils in Nachahmung der romanischen Stücke 1780 erneuert.
Quaderung der Fensterpfeiler 1780.



57. St. Matthias. Westturm, nordwestliche Ecke des Obergeschosses.
Masken 1786. Zierglieder teils 1150–65, teils in Nachahmung der romanischen Stücke 1786 erneuert.
Quaderung der Fensterpfeiler 1786.

78. St. Matthias. Westturm, südliche Hälfte der Rückseite.
Mauern 1580, Zierglieder teils 1150—65, teils in Nachahmung der romanischen Stücke 1580 erneuert.
Quaderung der Fensterpfeiler 1580

70. St. Matthias Westturm, Südseite. Die Außenkapitale der unteren Fenster von etwa 1145. Mauern 1786. Zierglieder teils 1150–65, teils in Nachahmung der romanischen Stücke 1780 erneuert. Quaderung der Fensterpfeiler 1786

90. St. Matthias. Westturm, Obergeschoß der Rückseite
Mauern 1756, Zierglieder teils 1150–60, teils in Nachahmung der romanischen Stücke 1756 erneuert. Quaderung der Fensterpfeiler 1756

41. Dom zu Trier, Grabbogen des Kardinals Ivo (etwa 1143)

42. Grabbogen des Erzbischofs Albero im Dom zu Trier (etwa 1143)

43 Ivobogen (etwa 1145). Linke Hälfte der Arkade

44 Ivobogen im Dom zu Trier (etwa 1145). Doppelkapital

45 Ivobogen. Scheitelteil des Bogens

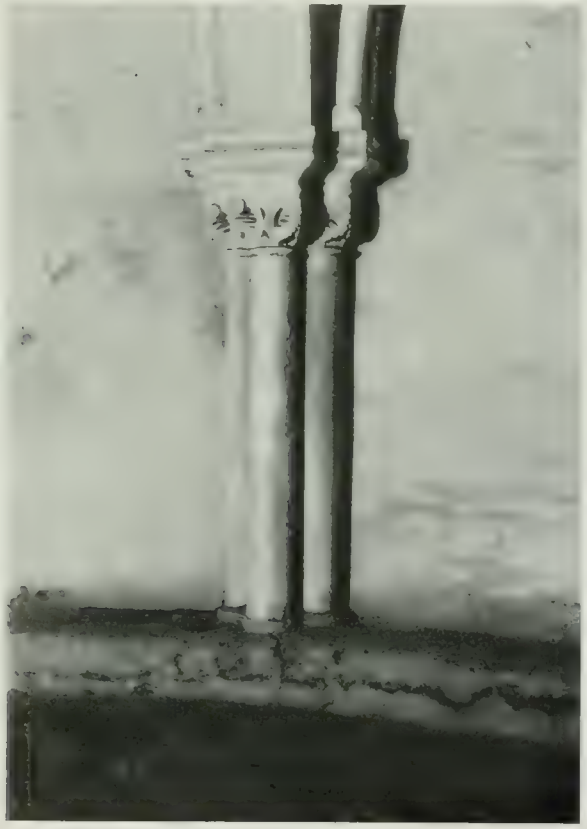
46. Alberobogen. Detail

47. Dom zu Trier
Fries an der Hillinischen Apsis. Kurz vor 1160

48. Dom zu Trier. Ostchor. Kapital aus der zweiten Bauperiode. Etwa 1175.

49. **Dom zu Trier. Ostchor.**
Saulenbündel aus der ersten Bauperiode. Um 1160

50. Dom zu Trier. Ostchor. Kapitäl aus der zweiten Bauperiode. Etwa 1175

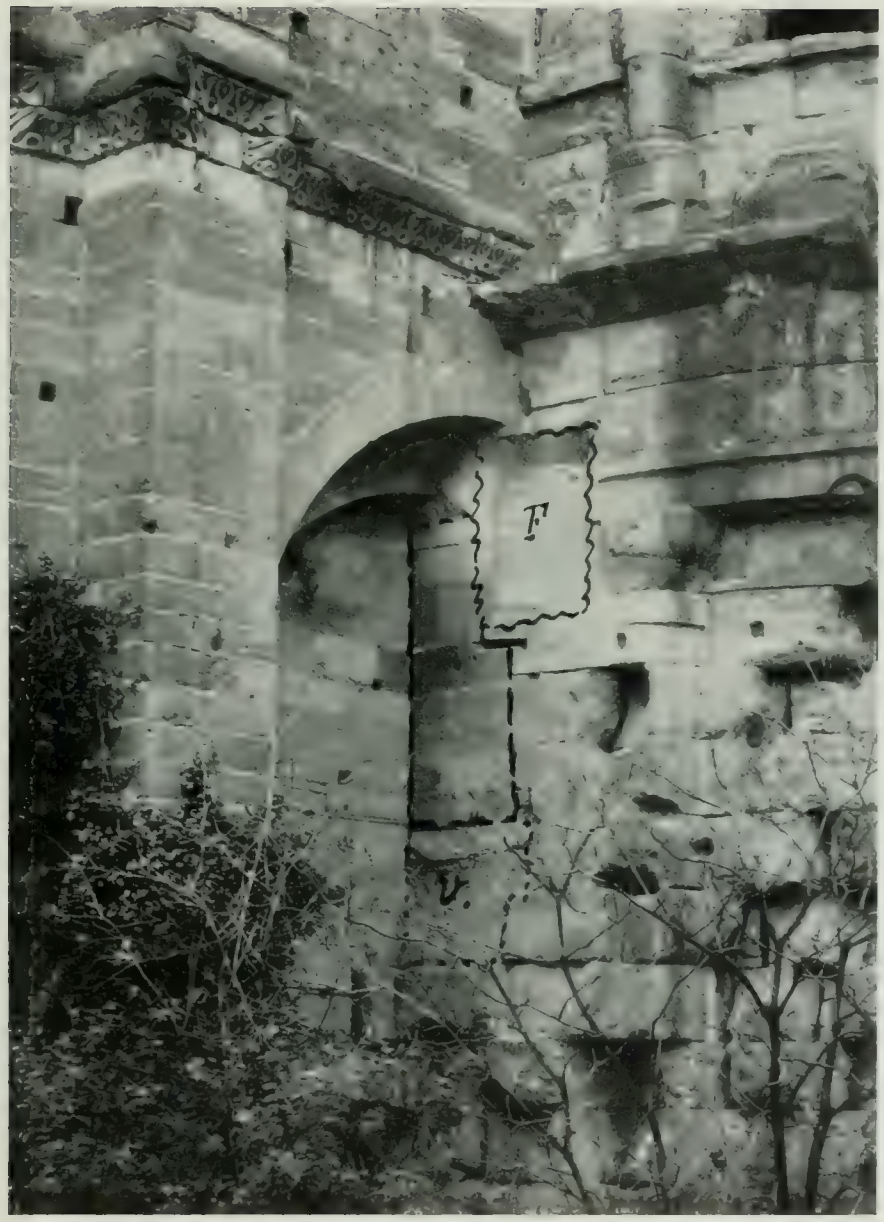


51. Dom zu Trier. Ostchor. (Krypta.)
Wandsäulenbündel aus der ersten Bauperiode. Um 1160

32 Stiftskirche St. Simeon gegen Mitte des 19. Jahrhunderts

55 Stiftskirche St. Simeon während des Abbruches. Etwa 1810

74. Porta nigra und Ansatz des Simeonchores. Gegen 1150. Blick von Nordosten



55. Porta nigra. Vermauerte Tür zur früheren römischen Stadtmauer und Stockwerkfries

46. Frühere Prämonstratenser-Propsteikirche Merzig. Apsis. Bald nach 1200

57. Frühere Prämonstratenser-Propsteikirche Merzig. Blick von Südosten. Bald nach 1200
Die freistehenden Teile der Türme gegen 1890

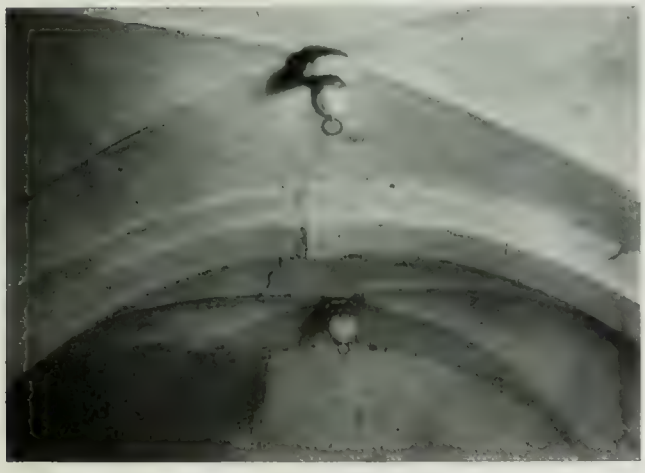
58. Merzig. Blick aus dem Querhaus in die Schiffe

59 Merzig Ostwand des Querhauses und Apsis

60. Merzig
Kapitäl aus der nordlichen Arkadenreihe des Langhauses

61. Trier Kapelle zur Eiche. Kapitäl. Kurz nach 1.00

62. Merzig. Detail aus den Blendarkaden in der Apsis



63. Trier. Kapelle zur Eiche. Gewölbe

64. Frühere Augustinerkirche Ravengiersburg.
Lothringische Teile der Westfront. Gleich nach 1200

65. Frühere Augustinerkirche Ravengiersburg. Westansicht. Von etwa 1190 bis gegen 1250

66. Ostchor des Domes zu Trier. Logen und Gewölbe an der Südseite des Chorrechteckes. Gewölbe und obere Loge mit Kassettenfries zwischen 1150 bis 1160, das Übrige etwa 1175

67. Dom zu Trier. Ostapsis. Polygon bis zum Sockel der oberen Fensterreihe aus der ersten Bauperiode (1150 bis gegen 1175). Kapitäl des Eingangsbogens (links) aus der zweiten Periode (1175—1180), obere Fensterreihe des Polygons, dritte Bauperiode (1180—1187).

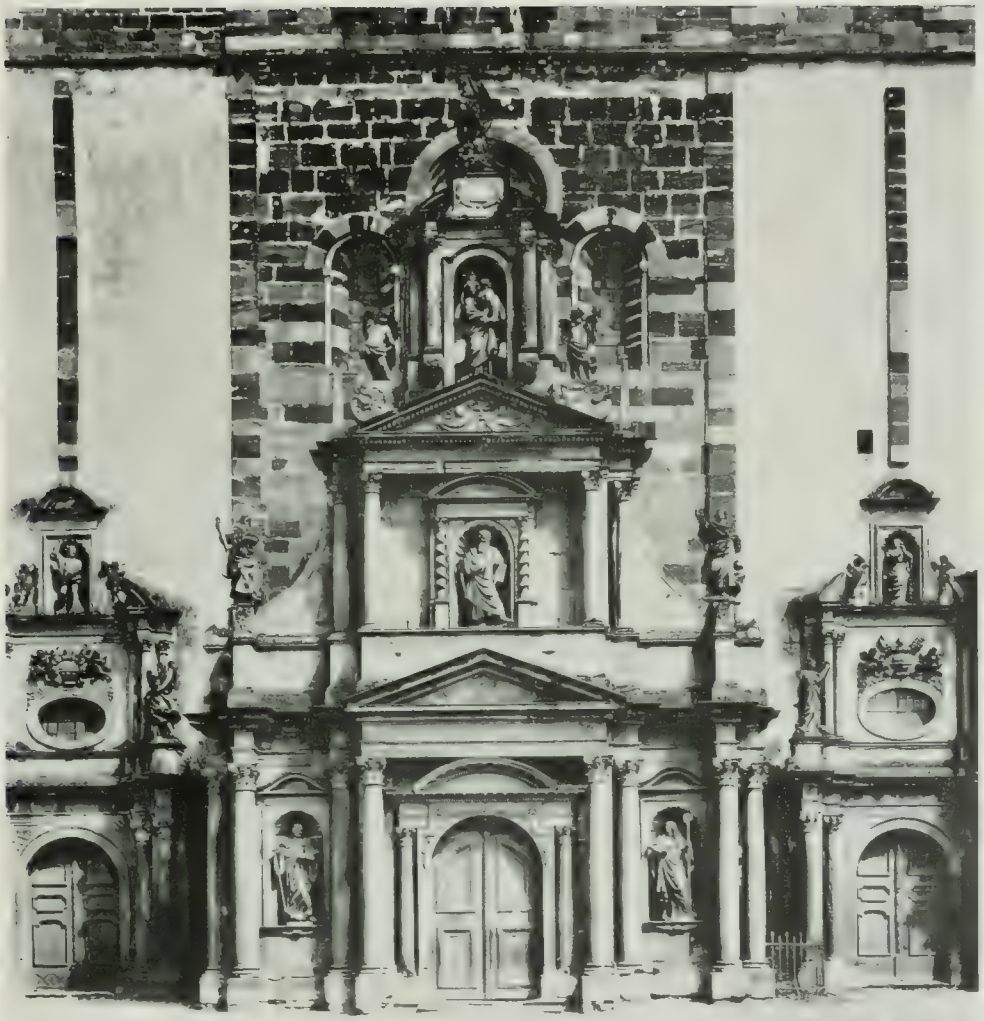
68. Trier, Kapelle zur Liebe Dicht an [illegible]

69. Trier. St. Maximin. Portal im Klostergebäude. Etwa 1225

50. St. Matthias. Portal zwischen Kirche und Kreuzgang. Etwa 1:30

71. St. Matthias. Spatgotischer Teil der Krypta. 1515

72. Statue vom älteren Teil des Mittelportals von St. Matthias. (1887)



75. St Matthias. Barocke Westportale. Mitte 1684 und 1692, Seiten 1719 und 1720

Gleichzeitig erschien in unserem Verlage:

DAS HEILIGE TRIER

Mit Unterstützung der Stadt Trier herausgegeben von

EGID BEITZ

64 Textseiten, 12 Textabbildungen.
88 Bildtafeln mit 112 Autotypiereproduktionen. Format 19 · 27 cm
Preis zirka 10 Mark

DR. BENNO FILSER VERLAG, G. M. B. H., AUGSBURG, KÖLN, WIEN

Das Marienmünster zu Ettal im Wandel der Jahrhunderte

Von R. Hoffmann

Format 24×32. 167 Seiten Text. 33 Textabbildungen und ca. 30 Bildtafeln
Preis broschiert M 15.—, gebunden M 18.—

Einsiedeln und sein Architekt Kaspar Mosbrugger

Von Linus Birchler, Einsiedeln

Format 22×29. 218 Seiten Text, 124 Abbildungen. Preis M 25.—

Österreichische Kunsttopographie

Format 24 · 32

XVIII. Band. Die Denkmale des politischen Bezirks Baden

Bearbeitet von Dr. Dagobert Frey
mit Beiträgen von Dr. Georg Kyrle und von Dr. Fritz Eichler
412 Seiten, 1 Karte, 460 Abbildungen. Preis broschiert M 35.—, halbledergebunden M 40.—

XIX. Band. Die Denkmale des Stiftes Heiligenkreuz

Bearbeitet von Dr. Dagobert Frey unter Mitwirkung von Dr. Karl Großmann
295 Seiten, 278 Abbildungen und 2 Tafeln. Preis broschiert M 35.—, halbledergebunden M 40.—

XX. Band. Hallein

Bearbeitet von P. Buberl und F. Martin

XXI. Band. Schärding

Bearbeitet von D. Frey

Deutsche Kunstführer

Herausgegeben von A. Feulner

Pro Band M 2.–

1. Kloster Wiblingen / 2. Kloster Maulbronn / 3. Kloster Blaubeuren / 4. Die Residenzen von Landshut / 5. Die Reichsabtei Ochsenhausen / 6. Kloster Obermarchthal / 7. Kloster Bebenhausen 8. Kloster Alpirsbach / 9. Kloster Irsee / 10. Die Kirchen von Halberstadt

Deutsche Kunstführer an Rhein und Mosel

Herausgegeben von Egid Beitz

Pro Band M 2.–

1. Kloster Heisterbach / 2. Die Schatzkammer des Domes zu Köln / 3. Der Dom zu Mainz 4. Hospital St. Nikolaus zu Cues / 5. Die Zisterzienserabtei Marienstatt

---

DR. BENNO FILSER VERLAG, G.M.B.H., AUGSBURG, KÖLN, WIEN

Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst

Herausgegeben von Ernst Buchner und Karl Feuchtmayr

I. Band: Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit

Format 24 × 32. 336 Seiten mit 180 Abbildungen. Preis M 30.—

II. Band: Augsburger Kunst der Spätgotik und Renaissance

Studien zur Süddeutschen Plastik
Altbayern und Schwaben, Tirol und Salzburg

In zwei Bänden. Von Philipp Maria Halm

Preis: I. Band M 50.— / II. Band M 60.—

Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte

Herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut des Bundesdenkmalamtes in Wien

Format 25 × 30½

Band II, Jahrgang 1923 Preis M 15.—
Band III, Jahrgang 1924/25 Preis M 15.—
Band IV, Jahrgang 1926 Preis M 36.—

Die Kunst der alten Christen

Veröffentlichung des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker zur Pflege der katholischen Weltanschauung von Wilhelm Neuß

Format 25 × 32. 155 Seiten Text. 184 Abbildungsn in Autotypien und 24 Strichätzungen im Text sowie 4 Farbtafeln. Preis M 40.—

Denkmäler der Krippenkunst

Erstes umfassendes Werk über Krippenkunst. Lieferungswerk in ca. 15 Lieferungen mit je 8 großen Tafelabbildungen und einem abschließenden Textband

Von Rudolf Berliner

Format 25 × 32. Preis pro Lieferung M 4.—

Die Romanische Steinplastik in Altbayern und Salzburg

Von Hans Karlinger. Herausgegeben vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft

Format 24 × 32. 342 Seiten mit 250 Abbildungen. Preis M 44.—

Miniaturen des 12. Jahrhunderts

(Das Stuttgarter Passionale)

Von Albert Böckler

Format 29 × 38. 68 Textseiten. 170 Abbildungen. Preis M 24.—

DR. BENNO FILSER VERLAG, G. M. B. H., AUGSBURG, KÖLN, WIEN

Michelangelo / Die Decke der Sixtinischen Kapelle

Von R. Hoffmann

Format 24 × 32, 32 Seiten Text, 28 Bilder. Preis M 8

Der Geist des Barock

Veröffentlichung des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker zur Pflege der katholischen Weltanschauung von Josef Weingartner

Format 24 × 32, 24 Seiten Text, 40 Bildtafeln. Preis M 10

Cäsarius von Heisterbach und die bildende Kunst

Von Egid Beitz

Format 16 × 24½, 96 Seiten Text und 42 Bildtafeln. Preis M 6.–

Ikonographie des heil. Bernhard von Clairvaux

Im Auftrag des Generalabtes des Zisterzienserordens und Abtes von Wettingen-Mehrerau gesammelt und veröffentlicht von Tiburtius Hümpfner

Format 22 × 28.5, mit 96 Bildern. Preis M 7

Kunstgabe des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln 1927

Herausgegeben von Dr. Wilh. Neuß, Universitätsprofessor in Bonn

Quartformat, 24 Seiten Text, 8 Tafeln mit 10 Abbildungen und eine Farbtafel mit 2 Abbildungen

Preis broschiert M 5

Kurmainzer Bilder

Almanach für das Jahr 1926

Herausgegeben von der Vereinigung von Freunden der Kurmainzer Geschichte

Format 18½ × 25½, 32 Seiten Text und 18 Bildtafeln. Preis M 2.–

Künstler und Werkstatt der Spätgotik

Künstler und Zunft, Künstler und Recht, Werkstattbetrieb und Arbeitsverteilung

Von Hans Huth

Format 21 × 28, 120 Seiten Text, 45 Abbildungen. Preis M 7.50

Neuerwerbungen des Germanischen Museums in Nürnberg 1921–24

Herausgegeben von der Direktion des Germanischen Museums

Tafelwerk in Quart, mit 128 Tafeln. Preis M 10.—

DR. BENNO FILSER VERLAG, G. M. B. H., AUGSBURG, KÖLN, WIEN

University of British Columbia Library

DUE DATE

ET–6

FINE ARTS
LIBRARY

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA
LIBRARY